SICĂ ALEXANDRESCU



ARAGIALE
ÎN TIMPUL NOSTRU

EDITURA PENTRU LITERATURĂ

SICĂ ALEXANDRESCU

CARAGIALE ÎN TIMPUL NOSTRU

Supracoperta de *Sergiu Georgescu*

8R.09
C 23

SICĂ ALEXANDRESCU

CARAGIALE ÎN TIMPUL NOSTRU

ÎNSEMNĂRILE UNUI REGIZOR



I. 40659
VERIFICAT

1 9 6 2
EDITURA PENTRU LITERATURĂ

50 DE ANI DE LA MOARTEA LUI CARAGIALE

Se împlineşte o jumătate de veac de cînd a închis ochii Caragiale. În acel an, 1912, oficialitatea se hotărîse să-l sărbătorească pentru cei şaizeci de ani de viaţă pe care-i împlinea. Caragiale, consecvent urii lui mărturisite, care-l despărţea de pătura conducătoare a ţării, — aceeaşi ură care-l determinase să se exileze — a refuzat să ia parte la sărbătorire. Prin acest gest de o mare însemnătate morală, Caragiale a arătat că nu există punte de împăcare între el şi lumea pe care o desbrăcase public de o falsă strălucire, arătînd-o în dezgustătoarea ei goliciune. A precizat astfel că el socoteşte stratul oligarhic al ţării alcătuit din aceiaşi Caţavenci şi Tipăteşti, din aceiaşi Farfurizi, Titirci şi Ipingeşti, din aceleaşi Zoe, care i-au inspirat opera şi care n-au de ce să-şi părăsească locurile din fresca satirică unde îi aşezase el, pentru a-l sărbători.

În adevăr, dacă la comemorarea de azi, şi cu ochii noştri de azi, trecem în revistă tipurile din opera marelui Ion Luca, se desfăşoară înaintea

noastră o copioasă defilare de „dispăruţi“, — dar de dispăruţi plini de o vitalitate atît de obsedantă, încît ne dăm seama că, dacă secera evenimentelor nu le-ar fi retezat definitiv capetele, aceste tărtăcuţe nefaste ar fi putut să ne conducă şi azi, aşa cum ne-au condus nu numai în vremea lui Caragiale, dar şi dincolo de existenţa lui terestră, pînă la cotitura istorică de acum optsprezece ani.

La moartea lui Caragiale erau încă în plină activitate aceşti Titirci reprezentanţi ai unor partide şi coaliţii, ai unor combinaţii oblăduite de monarhie şi devenite „obicei al pămîntului“, în culisele politice ale capitalei sau ale provinciei — combinaţii ce se urzeau pe spinarea milioanelor de cetăţeni paşnici, trudnici şi prea răbdători ai ţării.

Caragiale n-a vrut să se lase sărbătorit de cei care-şi puseseră slugoii cu condei în mînă să-l acuze de „trivialitate“ şi de „plagiat“, sau să-l arate ca pe un autor de simple farse inspirate din lumea mahalalei — sperînd astfel să îndepărteze atenţia publicului de la ţintele adevărate ale satirei caragialeşti, de la redarea atît de realistă a tipurilor şi moravurilor unei pături sociale pe care autorul o ataca cu precizie şi îndrăzneală, o demasca fără cruţare, în cea mai ascunsă, mai vătămătoare şi mai perfidă unire a lor : aceea a coaliţiei burghezo-moşiereşti.

Refuzînd sărbătorirea, Caragiale protesta cu anticipaţie împotriva acţiunii de minimalizare a operei sale care urma să continue şi după moartea lui. Cu toată pleiada de mari actori care îi susţineau interpretarea — actori care au putut să păstreze cîtva timp tradiţia jocului imprimat de însuşi geniul lui Caragiale — teatrul lui şi-a pierdut cu vremea, pe scenă, aciditatea satirei, estompată de burlescul impus de oficialitate şi făcîndu-l astfel

să alunece spre un joc formalist de situaţii fără conţinut şi de comic verbal. Caragiale devenea, încet-încet, un autor care... putea să nu fie luat în serios.

Şi poate că aşa ar fi rămas — şi aşa l-ar fi înţeles generaţiile care nu l-au apucat altfel — dacă în 1948, ca urmare a revoluţionarului 23 August şi a noului regim politic ce s-a născut în această zi, nu s-ar fi produs marea cotitură şi în întreaga noastră viaţă artistică, dacă teatrul lui Caragiale n-ar fi fost reconsiderat. Teatrul lui Caragiale, întors astăzi la autorul lui, s-a reîmprospătat din duhul care l-a creat, a revenit la inima şi mintea din care a răsărit, şi-a reînnoit vechea lui haină în croiala tiparului original şi ne apare acum ca cea mai autentică pagină a realismului-critic exprimat în dramaturgia autohtonă.

Pornind de la această reconsiderare, puterea de pătrundere, viabilitatea satirei caragialeşti s-a dovedit mai cu seamă cu prilejul reprezentării *Scrisorii pierdute* în diverse puncte ale globului. Fie că a fost montată la Berlin sau la Rio de Janeiro, la Roma, la Helsinki sau la Anvers, la Budapesta sau la Cairo, la Paris, la Atena sau Milano, — în toate aceste locuri şi ţări, după reprezentarea *Scrisorii pierdute* se ridicau comentarii asemănătoare. Observaţiile nu se deosebeau decît prin faptul că erau rostite de graiuri diferite, în ţări diferite.

Semnatarul acestor rînduri a avut ocazia să pună în scenă *O scrisoare pierdută* în cîteva din oraşele pomenite, unde a fost stăruitor iscodit de gazetarii locali, care vroiau să afle în ce măsură textul piesei a fost modificat, de se integrează atît de bine moravurilor şi apucăturilor locale. Cu greu le venea să creadă că originalul fusese cu sfinţenie respectat.

La noi în ţară, mentorii criticii contemporane lui Caragiale şi de mai tîrziu, în slujba clasei sociale dominante, s-au luptat din răsputeri cu forţa de pătrundere a satirei caragialeştı. Dar s-au luptat degeaba. Caragiale a apărut pe firmamentul dramaturgiei naţionale ca un adevărat cuceritor, care a cîştigat repede sufragiile mulţimii, împotriva lumii de exploatatori pe care a însemnat-o cu fierul roşu al infamiei, batjocorind-o în portretizarea şi vorbirea ei. Satira lui Caragiale a determinat o evoluţie în spiritul cetăţeanului romîn. O evoluţie morală şi o evoluţie politică, pregătitoare a marilor evenimente ce trebuiau să vină. Chiar de la apariţia pieselor lui, publicul a priceput că această nouă dramaturgie este ruptă din actualitatea vieţii noastre politice şi sociale. Nimeni nu-i arătase pînă atunci, în culori atît de tari şi de precise, trista realitate a vieţii noastre publice. Ion Caragiale mai venea şi cu spiritul lui seducător, cu simţul acesta atît de viu al comicului, cu întreg rastelul celor mai ucigătoare arme ale ironiei şi satirei.

În regimul nostru de democraţie populară, marele public, întregul nostru popor, a recunoscut lui Caragiale puternica şi adevărata lui valoare. Piesele lui se joacă pe toate scenele zecilor de teatre care au luat fiinţă în ultimii ani, fac parte din repertoriul permanent al Teatrelor Naţionale, sînt jucate de echipele de amatori din fabrici şi uzine, în căminele culturale de la sate. Operele lui, tipărite în nenumărate ediţii populare şi de lux, se bucură de o largă difuzare, sînt răspîndite pînă în cele mai îndepărtate colţuri ale ţării. Zeci de volume de analiză ştiinţifică au aruncat o lumină marxist-leninistă asupra operei caragieleşti.

Să ne întrebăm ce ar zice Caragiale în faţa acestei impunătoare biruinţi? Ce ar zice el, care avea dreptul la biruinţa asta, dar care n-a avut-o decît într-o minimă măsură, care, dacă a simţit din capul locului pulsul preţuirii şi al entuziasmului popular, a simţit, în acelaşi timp, veninul celor care prin puterea ce o deţineau i-au otrăvit viaţa? Ce-ar zice dacă ar putea afla că la comemorarea pioasă şi plină de respect de azi, interpreţii teatrului lui, dacă s-ar aduna din toate unghiurile pămîntului să defileze în faţa umbrei creatorului lor, ar putea să-l aclame nu numai în limba romînă, dar şi în limba rusă, franceză, chineză, maghiară, germană, cehă, flamandă, poloneză, italiană, finlandeză, armeană, slovacă, greacă, spaniolă, arabă — în toate limbile în care geniul lui, ca urmare a reconsiderării făcute prin grija Partidului şi a Guvernului nostru, a pătruns în conştiinţa şi în cultura universală.

CARAGIALE LA DEBUTUL SĂU ÎN TEATRU

„O frumoasă surpriză ni se prepară. Peste cîteva zile, un afiş al Teatrului Naţional ne va chema să admirăm spectacolul : O noapte furtunoasă, sau nr. 9. *O piesă în adevăr originală. Autorul acestei scrieri, care, cu tot distinsul său talent, voieşte a rămîne învelit sub modesta mantie a anonimatului, a izbutit a crea una din acele rare comedii, în care condiţiunile artei se găsesc pe deplin satisfăcute.*

Scena se petrece în Dealul Spirei !

Atît e deajuns, cred, ca să ne facem o idee despre succesul ce va obţine această nouă producţiune şi despre desfătarea ce va produce spectatorilor încîntaţi de frumuseţile ei.

„Am dori numai ca repetiţiile să nu întîrzie prea mult."

În aceşti termeni, atît de călduroşi, anunţă ziarul *România liberă* din 10 ianuarie 1879 premiera primei piese originale a tînărului publicist Ion Luca Caragiale, cunoscut pînă atunci numai prin amuzantele sale schiţe şi versuri umoristice, pu-

blicate în revistele *Ghimpele* sau *Claponul*, şi printr-o unanim apreciată traducere a tragediei istorice *Roma învinsă* de Alexandre Parodi, reprezentată cu un an înainte pe scena Teatrului Național. Şi pe acelaşi ton plin de simpatie erau redactate şi notele informative din celelalte ziare ale vremii, de la conservatorul *Timpul* pînă la liberalul *Romînul*. *Timpul* din 16 ianuarie 1879 își încheia relatarea despre această „*mult trîmbițată piesă*", cu amicala urare :

„*Să dea muzele teatrale romîne ca această nouă producțiune să fie la înălțimea zgomotului ce se face despre dînsa...*".

Premiera *Nopții furtunoase* are loc în seara de 18 ianuarie 1879, într-o strălucită distribuție : I Panu (Jupîn Dumitrache), Şt. Iulian (Nae Ipingescu), Grigore Manolescu (Chiriac), N. Mateescu (Rică Venturiano), Aristizza Romanescu (Spiridon). În sală, un public atît de numeros, încît — după cum notează cronicarul ziarului *Binele public* la 24 ianuarie 1879 — „*obişnuiții Teatrului Național se uitau înmărmuriți unii la alții, se întrebau : Ce minune o mai fi și asta? Pînă și lojile erau pline ; lucru nemaipomenit și demn de notat în carnetul directorului și casierului teatrului.*"

Dar de îndată ce se ridică cortina, cei ce sperau să nu asiste decît la o simplă farsă convențională, „*în care condițiile artei să se găsească pe deplin satisfăcute*", au încercat o cruntă dezamăgire. Aceşti spectatori își dau seama, încă de la primele replici, că în acea seară — în locul unei comedii gen *Bomba cu apă fiartă* sau *Ţivila de la Hotel Ghidale* — li se prezintă o piesă profund realistă. Parte din ei au impresia că se

recunosc în personajele satirizate fără îndurare de autor. Nemulţumirea este aproape generală. *„Am văzut printre doamnele ce străluceau în loji că multe ascundeau gentila-le figură cu evantaiurile ce mînuiesc aşa frumos"*, scrie — scandalizat — acelaşi cronicar al ziarului *Binele public*. Iar Aristizza Romanescu nu va uita niciodată această seară „furtunoasă", cînd ea şi cu Iulian l-au luat pe Caragiale de mînă şi l-au scos pe scenă, *„pe cînd unii îl fluierau"*.[1]

Ziarele de a doua zi se fac toate ecoul acestei indignări de la premieră. Cel mai sever este *Romînul* din 20 ianuarie 1879, care — după ce calificä piesa drept *„o încercare nenorocită a unui tînăr, care arătase în traducerea* Romei învinse *un adevărat talent de scriitor"* — dă cititorilor săi următorul sfat :

„Dacă aveţi de gînd să mergeţi la teatru cînd se reprezintă O noapte furtunoasă, *lăsaţi-vă acasă nevestele şi fetele"*.

Şi ca un demn confrate al lui Rică Venturiano, autorul acestui articol încheie astfel :

„Oricine se va mira că acela chiar care a scris frumoasele versuri din Roma învinsă *a consimţit să-şi mînjească pana umedă încă de lacrimile vestalei jertfite celei mai sînte superstiţiuni, cinstea naţională, amorul patriei"*.

La întrebarea *„dacă nişte fiinţe ca cucoana Veta şi Chiriac pot să joace rol într-o comedie"*, *Timpul* din 23 ianuarie 1879 răspunde ritos : *„Niciodată !"*.

Nu mai puţin semnificativă este însă şi atitudinea ziarului *Pressa*, în care — la 21 ianuarie 1879 — apare următoarea notiţă :

---

[1] Aristizza Romanescu, *30 de ani de teatru. Amintiri*, Buc., 1904, pag. 59.

„Nepermițîndu-ne azi spațiul, vom publica în numărul viitor critica în privința acestei piese și în privința interpretării ei. Pînă atunci, vom zice: „Mergeți la teatru, dacă vreți să rîdeți“.

În zadar vom căuta această critică, nu numai în „numărul viitor“, ci chiar în toate „numerele viitoare“ ale *Pressei*. În urma presiunilor „de sus“, cronica, ce se anunța favorabilă, a fost, cu siguranță, aruncată la coș.

Această campanie ostilă împotriva *Nopții furtunoase* dă imediat roade. La a doua reprezentație, ce are loc la 21 ianuarie 1879, ia parte un public și mai numeros decît la premieră (de la suma de 2.186 de lei la primul spectacol, rețeta se ridică acum la 2.251 de lei). Dar la acest spectacol, Caragiale constată că — fără a-l consulta — directorul general al teatrelor, Ion Ghica, a făcut o serie de tăieturi și modificări în textul piesei. La sfîrșitul spectacolului, autorul este *„fluierat, huiduit și amenințat de o droaie de patrioți din garda civică, cu bătaie, în piața teatrului“* [1]

Fără a se lăsa intimidat de aceste atacuri, Caragiale se duce chiar în aceeași seară la Ion Ghica, pentru a-i cere socoteală de alterările aduse piesei. Drept răspuns, fostul bei de Samos îi strigă : *„Ieși afară!“*.

La care Caragiale îi dă prompt replica : *„Vieux coquin!“* [2]

Iar a doua zi îi trimite această întîmpinare, prin care precizează încă o dată că nu e dispus la nici un compromis :

---

[1] I. L. Caragiale, *Notițe critice, Universul*, 10 sept., 1899.

[2] *Ticălosule!* (în franțuzește). Vezi : Șerban Cioculescu, *Viața lui I. L. Caragiale*, București, 1940, pp. 88—90.

BIBLIOTECA

„Neputînd eu admite ca piesa mea — o dată primită şi reprezentată în forma în care am scris-o — să fie schimbată la teatru, fără ştirea mea, şi fiind aici o importantă cestiune de princip pentru orice autor care îşi respectă munca intelectuală, am onoarea a vă invita să restabiliţi la reprezentarea ei viitoare piesa mea aşa precum este scrisă de mine. La caz contrar, vă invit să binevoiţi a formula în scris încheierea dumneavoastră, fiind eu decis a întrebuinţa mijloacele indicate de legea pentru organizarea teatrelor, îndeosebi la art. 6 şi 26, spre mănţinerea drepturilor mele de autor.“ (Dosar 445/1879, Teatrul Naţional, Arhivele Statului.)

Ion Ghica scoate imediat piesa de pe afiş. Parcă atîta aştepta.

Nu aceeaşi atitudine o au însă şi interpreţii *Nopţii furtunoase.*

Organizînd un turneu, în cursul vacanţei, Iulian, Mateescu şi Aristizza Romanescu aleg spre reprezentare tocmai această mult huiită piesă şi nu se lasă descurajaţi nici de faptul că la Turnu-Severin recoltează noi fluierături.[1]

Lumea din *O noapte furtunoasă* o întîlnim pentru prima oară în opera lui Caragiale în 1877 în următoarea „gogoaşe“ din nr. 7 al revistei sale *Claponul.*

*„Cetăţeanul Ghiţă Calup, băcan în mahalaua *** şi gardist civic, este foarte gelos de cocoana dumisale. El are în prăvălie un tejghetar tînăr, anume Ilie, pe care îl iubeşte mult, căci este foarte harnic. Pentru aceea, jupîn Ghiţă, i-a*

[1] Aristizza Romanescu, *loc. cit.*, pag. 60.

dăruit la Sf. Ilie, de ziua lui, o legătură de gît prăzulie.

Cînd prietenii povățuiesc pe jupîn Ghiță să trimeată în locu-i pe Ilie, jupînul îi răspunde :

— Nu-mi pasă să lipsesc de acasă și un an de zile. Nu mi se simte lipsa. Ilie să trăiască. Îl fac tovarăș la parte.

Cetățeanul Calup, cînd îi vine rîndul să facă de gardă, cheamă pe Ilie, după alte multe, îi recomandă mai ales să păzească strașnic cinstea coconei.

— Știi tu, Ilie, cum sînt muierile...

— Știu, jupîne...

— Ei, ia vezi... Păzește bine !

— Las' pe mine, jupîne : cît o trăi Ilie, cinstea dumitale e cinste...

— Bravos, Ilie ! Am să te fac tovarăș la parte!

A treia zi de Sf. Ilie, jupîn Calup, care plecase de dimineață ca să stea de gardă pînă a doua zi, apucîndu-l peste noapte oarecari dureri, e silit să se întoarcă acasă la ceasul unul despre ziuă. După ce bate foarte mult în poartă, Ilie, zăpăcit de somn, vine să deschidă. Jupîn Calup intră în odaie. Cocoana dormea cu fața la perete. Cînd jupîn Ghiță voiește să se culce, găsește, pe plapuma dumisale de dumicaton alb, o legătură de gît prăzulie... foarte zgîrcită.

. . . .

A doua zi, jupînul a certat pe Ilie că nu-și păstrează lucrurile și mai ales legătura pe care i-a dăruit-o de ziua lui ; însă această mică neglijență nu putea fi tocmai un cuvînt ca să nu-l facă tovarăș după făgăduială...

...În adevăr, chiar din acea zi, în casa cetățeanului Ghiță, Ilie este tovarăș la parte, — la parte

mai mare sau mai mică, după cum se întîmplă să-i vie rîndul jupînului la gardă.“

Un an mai tîrziu, Caragiale reproduce această „gogoaşe“ în *Calendarul Claponului* [1], ca după trecerea unui alt an, în 1879, să dezvolte acest sîmbure dramatic într-o piesă, împărţită la început în patru tablouri, apoi numai în două acte. *O noapte furtunoasă,* aşa se va numi comedia. Aci, băcanul şi gardistul civic Ghiţă Calup devine *„jupîn Dumitrache Titircă Inimă-Rea, cherestegiu şi căpitan în garda civică“*, Ilie devine *„Chiriac, tejghetar, om de încredere al lui Dumitrache şi sergent în gardă“*, iar consoarta lui jupîn Calup primeşte numele de Veta. Dar în piesă întîlnim încă patru personaje noi : Nae Ipingescu, *„ipistat, amic politic al căpitanului“*, Spiridon, *„băiat de prăvălie în casa lui Titircă“*, Rică Venturiano, *„arhivar la o judecătorie de ocol, studinte în drept şi publicist“* şi Ziţa, sora Vetei, *„jună desvorţată“*.

Asupra surselor de inspiraţie ale lui Caragiale, găsim preţioase indicaţii în *Documentele importante pentru facerea istoriei zaverei de la 3 august,* publicate în ziarul *Epoca* din 21 august 1865. Intr-unul din aceste documente, jandarmul Vasile Voicu declară că, *„găsindu-se de gardă cu ceilalţi camarazi la uşa Ospelui, a văzut cum acea mulţime, cu urlete, s-a repezit şi a spart uşa cu geamuri care conduce la catul de sus, şi unul numit Dumitru Andrei, poreclit* Inimă-Rea, *care se afla în mulţime, l-a apucat de piept şi a strigat : Sus, băieţi, că sînt ciocoii în pod !“* Printre mar-

[1] An. 1878, pp. 84—87.

torii acestui incident se află Trică Mitrică și Ilie Chiriac.

Putem identifica aici pe jupîn Dumitrache, pe cînd făcea încă parte din *„oamenii îmbrăcați precupețește“* din Bazaca de lîngă piață și cînd încă se mai punea *„în poblic cu un coate-goale“*. Iată unde a găsit Caragiale atît numele, cît și porecla cherestegiului său. Iată-l tot aici și pe Ilie din *Claponul*, devenit mai tîrziu, în piesă, Chiriac.

După *O noapte furtunoasă*, Caragiale scrie — în decurs de cinci ani — celelalte trei comedii ale sale : *Conu Leonida față cu reacțiunea, O scrisoare pierdută* și *D-ale carnavalului.* Apoi — așa cum ne relatează amicul său I. Suchianu — *„se ocupă timp de vreo patru ani cu drama care-l obseda de atîta vreme și cu o comedie cu tema : Jupîn Dumitrache în generația următoare“.* [1]

În cele din urmă, el dă — după cum știm — prioritate dramei, care este gata în 1890, cînd se și joacă sub titlul *Năpasta.* Cu *Năpasta,* producția sa dramatică încetează cu desăvîrșire. Vreme îndelungată, el se dedică — cu aceeași neîntrecută măiestrie — altor genuri literare. Ideea de a scrie o nouă comedie în care să prezinte personajele din *O noapte furtunoasă* evoluate, după o mai largă trecere de timp, nu-l părăsește însă nici o clipă, îl frămîntă necontenit. Gîndul acesta îl urmărește și în refugiul său de la Berlin, după cum notează Paul Zarifopol în mai 1905 :

„Caragiale este în vervă mare și foarte preocupat de piesa pe care o pregătește. Se apropie furia scrisului. Nu mai poate trăi. Îmi spune că

[1] I. Suchianu, *Diverse însemnări și amintiri,* București, 1933, pag. 18.

zilele acestea i-a reuşit o scenă de mare însemnătate — un truc de teatru straşnic — care va fi chiar la începutul piesei" [1].

Un an mai tîrziu, Caragiale îi anunţă pe Zarifopol — la 24 octombrie 1906 — că a fixat titlul piesei, *Titircă, Sotirescu et Co.*, şi că *„merge binişor"*.

Scrie mereu, dar — la 7 ianuarie 1907 — îi mărturiseşte tot lui Zarifopol că *„merge greu"*. *„Mi-e teamă să nu mă covîrşească intenţia."* [2] Pentru ca peste alte cîteva luni — la 17 septembrie 1907 — să-i declare : *„Sînt într-o stare de impotenţă mentală cum rareori mi s-a întîmplat — incapabil să scriu o replică, ne-mite o scenă, şi asta mă afectează grozav"*. [3]

Între timp, în iunie 1906, cere ajutorul lui Gherea, propunîndu-i să colaboreze la această piesă : *„Dragă Costică, scriu o piesă într-adins să-ţi placă ţie ; artă cu tendinţă, de hatîru tău, şi artă pentru artă de hatîrul ei. Vrei să mă ajuţi s-o fac cît mai bine? Vino şi tu pe aici. Într-o lună şi jumătate ne întoarcem cu piesa gata la Bucureşti. Te rog nu zice nu..."*[4].

Gherea nu zice nici da, nici nu. Caragiale continuă să lucreze singur. În caietele sale din această perioadă găsim mărturia strădaniei neobosite la *Titircă, Sotirescu et Co.* Acţiunea piesei urma să se petreacă după 25 de ani de la evenimentele din *O noapte furtunoasă ;* cele şapte personaje ale piesei ar fi apărut acum cu aceste cărţi de vizită :

---

[1] Şerban Cioculescu, *Corespondenţa dintre I. L. Caragiale şi Paul Zarifopol*, Bucureşti, 1935, pag. 7.
[2] *Loc. cit.*, pag. 77.
[3] *Loc. cit.*, pag. 262.
[4] *Loc. cit.*, pp. 261—262.

Dumitrache Titircă, senator guvernamental (70 ani).

Chiriac Sotirescu, deputat guvernamental (49 ani).

Spiridon Ionescu, deputat guvernamental (35 ani).

Nae Ipingescu, prefect de județ (55 ani).

Rică Venturiano, avocat, publicist, deputat, director proprietar al ziarului *Alarma* (50 ani).

Veta Titircă („Tante Liza"), (55 ani).

Zița Venturiano („Tante Zoe"), (46 ani).

Alături de ei ar fi apărut în *Titircă, Sotirescu et Co.* următoarele trei personaje din *O scrisoare pierdută* :

Nae Cațavencu, ajuns ministru.

Ionescu și *Popescu*, ajunși inspectori pentru cursul de „Istoria Romînilor în învățămîntul primar și secundar, public și privat".

Apoi, ca personaje noi :

Pulcheria Sotirescu, născută „de Gantscho", soția lui Chiriac.

Nina (Chiriachița), fiica lui Dumitrache și a Vetii, fina lui Chiriac.

Cyru Titircă, fratele ei, locotenent de roșiori.

Victor Ipingescu, finul lui Nae, șeful de cabinet al lui Cațavencu.

Prince Arthur

Madame Cațavencu

Un general.

Mai multe proiecte de scenariu rămîn toate în fază embrionară, ca, după atîția ani de muncă sterilă, de rezultate nesatisfăcătoare, Caragiale să-i dicteze, în 1910, lui Emil Gîrleanu, următoarea listă de personaje la care s-a fixat în mod definitiv[1] :

---

[1] Vezi *Falanga literară și artistică*, 28 februarie, 1910.

Dumitrache Titircă
Chiriac Sotirescu
Nae Ipingescu
Spiridon Bucurescu
Veta Titircă
Zița Venturiano
Napoleon Ipingescu, sublocotenent de roșiori
Pulcherie Sotirescu, née de Gantscho, fina lui Dumitrache
Ninette Titircă, fina lui Chiriac
Lisbete Venturiano
Chiru Venturiano, student
Prințul.

Iată deci că, după multă frămîntare și chibzuință, Caragiale renunță să mai învie pe cei din *O scrisoare pierdută.* Nu-l mai interesează decît ce au devenit oamenii din *O noapte furtunoasă.* Pe lîngă ei, nu vor mai apărea în noua piesă decît alte ființe pe care viața le adaugă în chip firesc.

Lumea din *O noapte furtunoasă* l-a preocupat pe Caragiale, așadar, de la primele începuturi ale carierei sale literare și pînă la ultimii lui ani de viață. E un indiciu că, dintre toate personajele pe care le-a creat în comediile sale, pe cele din această piesă le prețuia mai mult, le considera mai vii, mai caracteristice pentru acea epocă, mai tipice. Cunoscînd astfel părerea autorului asupra oamenilor cărora le-a dat ființă, ne putem da seama mai just de felul în care trebuie privită și înțeleasă opera.

O noapte furtunoasă surprinde un moment din procesul de ascensiune al burgheziei romînești, etapa 1880, în vreme ce *Titircă, Sotirescu et Co.* avea să ne înfățișeze aceeași lume, după o trecere de un sfert de secol. Burghezia romînească — marea burghezie — era acum o adevărată forță

organizată, înstărită, puternică, cu ghearele bine înfipte în spinarea țării. Procesul evolutiv intrase într-o fază finală, tendințele de ascensiune, ce apar destul de aprige în *O noapte furtunoasă,* dar cu obiective nu tocmai precise, urmau să fie înfățișate în noua piesă ca palpabile realități.

După cum ne învață Stanislavski, ori de cîte ori înscenăm o piesă trebuie să ne silim a descifra, din materialul pe care ni-l oferă lucrarea, biografia oamenilor ce vor evolua în acțiunea acelei piese. În cazul *Nopții furtunoase,* aceste probleme le avem gata dezlegate de însuși autorul ei. Caragiale ne spune de unde au pornit oamenii lui și unde trebuiau să ajungă. Sarcina regizorului și a interpreților este mult ușurată. Nu le rămîne decît să știe să folosească cu înțelegere prețioasele date pe care le au la îndemînă.

Să vedem acum, pe rînd, tipurile prin care Caragiale ilustrează, în mod atît de sugestiv și de comic în același timp, lumea momentului 1880.

Perfect exponent al *„domniei banului"* — după cum l-a caracterizat Gherea — jupîn *Dumitrache Titircă Inimă-Rea* se pretinde *„d-ai noștri din popor"*, dar prin popor înțelege doar pe cei de o seamă cu el, *„comersanți"*, *„apropitari"* și, eventual, *„căpitani în garda civică"*. Toți cei care *„n-au para chioară în pungă"* și care nici *„după port nu seamănă a fi negustori"* (actul I, scena I) sînt pentru el niște *„bagabonți"*, *„papugii"*, *„mațe-fripte"*, *„scîrța-scîrța pe hîrtie"*. Rică Venturiano devine „cineva" în ochii lui doar cînd se află că el este „jurnalistul" care combate în gazeta căreia *„nu degeaba îi zice* Vocea Patriotului Naționale", și-atunci jupîn Dumitrache, topit de admirație, îl firitisește cu căldură : *„Ei bravos!*

îmi place! bine combateți reacțiunea..." (actul II, scena IX).

Cînd spune „reacțiune", jupîn Dumitrache se gîndește la „ciocoi", adică la „ciocoii vechi", al căror loc ard de nerăbdare să-l ia cei ce vor deveni astfel „ciocoii noi", din care vrea să facă și el parte. Pentru a parveni, simte că trebuie să intre neapărat în arena politică și de aceea ține să-și însușească cît de cît formulele democratice și progresiste pe care burghezia — prin exponenții ei, demagogii zilei — le folosește cu nerușinare : *„poporul suveran", „sfînta Costituțiune", „sufragiu universal", „sudoarea poporului"* (actul I, scena IV).

Mitocan pînă-n vîrful unghiilor, îi e silă de „mitocani" ca fostul său cumnat Ghiță Țircădău, de pildă : *„un mitocan, mă rog ; zice că-i negustor, alege-s-ar praful!"* (actul I, scena II). Ține la „onoarea de familist", pentru că „are ambiț" la fel cu „ciocoii", cu „boierii" la care se uită cu jind, și al căror fel de viață îl maimuțărește deocamdată mai mult prin limbaj : *„Fată frumoasă, modistă și învățată și trei ani la pasion..."*, sau *„N-o mai maltrata, domnule, măcar cu o vorbă bună. Mă rog, o dată ce nu e bărbatul levent..."* Tot cu gîndul de a se ridica, jupînul se-nvoiește bucuros să dea „pe fata frumoasă și învățată" — cu zestre cu tot — unui „coate-goale", cînd bănuiește că va ajunge „dipotat" și chiar ministru.

Iată de ce credeam că supratema lui jupîn Dumitrache este : Vreau să fiu și eu *boier*, nu mai vreau să stau la cot cu toți mitocanii !

Chiriac — azi om de încredere al jupînului — este un viitor Dumitrache, care, prin sprijinul, prin șiretenia amantei lui, Veta, își deschide calea spre tovărășia cu actualul lui stăpîn. Va îm-

părţi în curînd cu el şi tejgheaua, cum împarte acum, în ascuns, numai nevasta. Aşteptînd să scape cît mai degrabă de fota verde de tejghetar, e însufleţit de aceeaşi dorinţă de a-şi însuşi bunele maniere ale celor „de sus“, vorbirea lor împestriţată de cuvinte la modă. Aprig de cum apucă o părticică de putere, „dom' sergent“ manifestă aceeaşi atitudine de dispreţ faţă de „coate-goale“, faţă de cei ce nu sînt „negustori“ şi „apropitari“, ca bietul Tache Pantofarul: *„Lasă-l, că nu se sfinţeşte el cu mine, jupîne, îl pocăiesc eu...“*. Faptul că acest ostaş recalcitrant mai este, pe deasupra, şi „de-al ciocoilor“, îl îndeamnă să-l prigonească cu şi mai multă îndîrjire : *„jupîne, trebuie să facem mandat de arestare pentru Tache Pantofarul...“* (actul I, scena II).

Supratema lui Chiriac este aşadar : Vreau să mă văd şi eu ca jupînul, cu rostul meu, cu negustoria mea, cu tejgheaua mea, cu Veta mea !

Spiridon, băiatul luat *„pe procopseală“* — adică fără plată — în casa jupînului, este un viitor Chiriac şi un viitor jupîn Dumitrache. Deocamdată simte oarecum, şi ajută cît poate, intrigile de dragoste de mînă stîngă, îndură teroarea lui „sfîntul Niculaie“, poartă bilete de amor şi face, în ascuns, exerciţii de fumat şi, pe faţă, de maniere elegante.

Vreau să mă văd şi eu cu şorţ de tejghetar şi cu freză ca nea Chiriac — este supratema lui.

Are toate atributele care să-l ajute să izbutească în viaţă. Adulmecă din vînt posibilitatea unui cîştig uşor — ca în scena în care Rică Venturiano îi cere să-l salveze : *„Trei sferturi de rublă ! Şase pachete de tutun ! te scap !“*. Ca, după ce se vede cu banii în buzunar, s-o lase mai do-

mol : *„Ei ! lasă, dacă oi putea, te scap eu, firește !“* (actul II, scena VIII).

Spiridon va ține pas cu pas calea bătută de Dumitrache și de Chiriac. Și îi va ajunge din urmă : va fi deputat guvernamental o dată cu ei.

Jupîn Dumitrache, Chiriac și Spiridon s-ar putea spune că întregesc unul și același personaj, prototipul parvenitului „comersant“ și „apropitar“, înfățișat în trei momente diferite ale vieții lui. Chiriac, care se află în faza de mijloc, a parcurs drumul pe care de abia acum pornește Spiridon și mai are de străbătut bucata pe care a lăsat-o în urmă jupîn Dumitrache. Douăzeci și cinci de ani mai tîrziu, în *Titircă, Sotirescu et Co.*, toți trei urmau să fie distinși membri ai Parlamentului, *„mari proprietari, capitaliști puternici și petroliști“*. Chiriac avea să se însoare cu Pulcheria, unica nepoțică a lui Ivanciu Ganciu, mare bogătaș răposat, care i-a lăsat prin testament cinci milioane. Iar Spiridon, devenit *„doctor în drept din Liège, sportman, cu automobil și cai de curse“*, urmînd pilda dată de nen-su Chiriac, avea să fie pe deasupra și amantul soției acestuia, după cum și Chiriac a fost — la timpul lui — amantul Vetei.

De același imbold de parvenire este mînat și ipistatul *Nae Ipingescu, „amicul politic al căpitanului“*, adică al lui jupîn Dumitrache. Această „carte de vizită“ — *„amic politic al căpitanului“* — este atît de grăitoare, atît de tipică pentru stilul concis, concentrat cît nu se poate mai mult al lui Caragiale, încît se cuvine să ne oprim asupra ei.

Nae Ipingescu, ipistat, amic politic al căpitanului. Să vedem cît de mult poate să spună Ca-

ragiale — omul atît de scump la vorbă... cînd scria — prin caracterizarea asta scurtă :

a) că Ipingescu e *amic* al cherestegiului în calitatea lui de *ipistat.*

b) că nu e *amic* al lui Titircă Inimă-Rea, ci al *căpitanului*, adică al negustorului pornit pe drumul măririlor, al parvenirii.

c) că nu este un simplu *amic*, ci un amic *politic*.

Ca să înţelegem exact ce a vrut Caragiale să sugereze prin acest calificativ, să-i răsfoim opera şi să vedem cum foloseşte el, în alte împrejurări, cuvîntul *politic*, şi ne vom lămuri :

Aşa e, puicusorule, c-am întors-o cu politică?", încheie Dandanache descrierea şantajului prin care izbuteşte să se aleagă iar deputat.

„*Înţeleg, să zic, pentru politică... a făcut plastografie!*", spune Trahanache, dispus să treacă uşor peste falsul comis de Caţavencu.

Conul Leonida, ca să arate cum „l-a lucrat" papa pe „Galibardi", îi pune în gură următoarele cuvinte :

„*...ia să mă iau eu cu politică pe lîngă el...*", adică să-l amăgesc, să-i adorm vigilenţa, să-l înşel.

Iordache, în *D-ale carnavalului*, cînd se hotărăşte să dea pe mîna poliţiei pe Pampon şi pe Crăcănel, exclamă :

„*Tii, mare politică mi-a dat în cap!*", negăsind cuvîntul mai potrivit pentru şmecheria pe care o pune la cale.

Iar Cetăţeanul Turmentat recunoaşte, nesilit de nimeni :

„*Pînă să nu intru în politică, cum am zice, care va să zică, pînă să nu deviu negustor şi apropitar...*", lăsînd să se înţeleagă că pe vremea aceea, dacă erai gata să te bălăceşti în apele murdare

ale „politicii", te alegeai cel puţin cu o prăvălie sau cu un rînd de case.

Iată ce a denumit Caragiale *politică :* şantaj, înşelăciune, potlogărie, şmecherii, fapte josnice. Ipingescu este „amic politic al căpitanului" pentru astfel de treburi. Pe fapte de această natură s-a încheiat alianţa dintre negustorime şi poliţie, alianţă simbolizată aici de prietenia lui jupîn Dumitrache cu nenea Nae. Socotim că nu e just să-l considerăm pe Ipingescu drept un mentor „politic" al lui Dumitrache, cum s-a făcut de cele mai multe ori pînă acum. Dumitrache îşi cunoaşte prea bine interesele economice şi obiectivele politice şi nu are nevoie să-l ducă Ipingescu de mînă, ci numai se foloseşte de ajutorul lui, în calitate de reprezentant al „forţei publice" a vremii.

Prototip al poliţaiului — instrument al celor cu dare de mînă *(„Să fi poftit la mine la despărţire cu lăcrămaţie : că-i împlineam eu cît îi mai lipsea"*, actul I, scena I) — Ipingescu are ca laitmotiv la orice aserţiune a lui jupîn Dumitrache : *„Rezon !"* — tot aşa cum laitmotivul lui Pristanda este faţă de toţi „cei mari" : *„Curat !"*.

Ştie ce fel de relaţii leagă pe Veta de Chiriac şi totuşi, cînd jupîn Dumitrache laudă bunele purtări ale soţiei sale *(„Ştii cum e Veta mea... !")* — completează imediat : *„Ruşinoasă, mie-mi spui ?"* (actul I, scena I), pentru că n-are de ce să tulbure apele într-un cămin la a cărui căldură se simte atît de bine. Are cea mai mare stimă şi admiraţie pentru Rică Venturiano, tocmai fiindcă nu pricepe nimic din stilul umflat al articolelor sale *(„sufragiu universale... ştii... masă... sufragiu"* — actul I, scena IV) şi pentru că presimte că *„ajunge el şi dipotat curînd-curînd..."* (actul I, scena IX).

Aflat încă în faza „micii ciupeli" — la fel ca și ipistatul din *D-ale carnavalului* cu port-tabacul lui cu muzică — Ipingescu se mulțumește deocamdată doar să lingă talerele lui Titircă, să soarbă în fiecare seară cîte o cafea, să-și însușească cu regularitate gazeta cumpărată de cherestegiu și să se „îndatoreze" cît mai des cu cîte o „țigară de tutun". Modeste ciupeli, care reprezintă numai începutul drumului de mari profituri, la capătul căruia îl așteaptă prefectura de județ din *Titircă, Sotirescu et Co.*

Supratema lui este deci : Vreau să mă strecor și eu pe porțile măririi, pe care le vor deschide punga lui Dumitrache și istețimea lui Rică.

„Junele tînăr", Rică Venturiano, înfățișează „în carne și oase" incisivul portret pe care Caragiale l-a făcut ziaristului vremii, în persoana lui D. A. Sturdza, acuzîndu-l că folosește *„tot calabalîcul de vorbe late, cu care falsa școală liberală a umplut de cincizeci de ani capetele seci"*.

El își pune condeiul în slujba „idealurilor" celor de o seamă cu jupîn Dumitrache, aruncînd praf în ochii „mitocanilor" prin stilul confuz al articolelor sale și mascînd astfel adevăratele țeluri ale burgheziei așa-zisă „liberală"... Știe că, neavînd încă „para chioară în pungă"... aceasta e calea pe care va ajunge și el la considerația pe care alții o obțin prin avere, să fie și el socotit „cetățean-onorabil", „d-ai noștri, din popor", „patriot".

Eforturile stilistice pe care le face în redacție îi sînt de folos și în declarațiile sale de dragoste, mai ales cînd află — prin Spiridon — că Zița este cumnata bogatului cherestegiu și, deci, o interesantă „partidă" : *„Angel radios... mi-am pierdut uzul rațiunii..."* (actul I, scena VI). De îndată ce află acest lucru, riscă chiar să-i rupă panta-

lonii „cîinii maiorului din colț", fiindcă zestrea „aurorei sublime" îl poate ajuta să urce mai ușor scara socială. Și omul nu-și greșește socotelile, deoarece în *Titircă, Sotirescu et Co.* îl găsim mare avocat, director-proprietar al *Alarmei* etc.

Supratema lui este așadar : Vreau să fiu și eu cu orice preț unul din profitorii mascaradei și matrapazlîcului politic.

Sub un aspect blajin și patriarhal, Veta este — în realitate — adevăratul „spirit motor" al familiei Dumitrache. Nici Spiridon, nici Zița, nici Chiriac, nici chiar Titircă nu ies niciodată din vorba ei. Ea spune întotdeauna cuvîntul hotărîtor. Acest lucru îl știe foarte bine, de pildă, Ipingescu, cînd îl întreabă cu perfidie pe jupîn Dumitrache : *„Da'... coana Veta, ce zice?"* (actul I, scena I).

Pe Chiriac ea îl ajută să ajungă tovarăș la parte. Deși se opune, de formă, intențiilor lui jupîn Dumitrache, o face tocmai pentru a-l îndemna pe „dumnealui" să-l ridice sus, lăsîndu-l să creadă în același timp că el este acela care comandă în casă. *„Am cam băgat eu de seamă că nu-l prea are ea la ochi buni pe Chiriac ; dar știi cum m-a făcut Dumnezeu pe mine, nu-i trec muierii nici atîtica din al meu"* (actul I, scena I).

Păstrînd același dispreț față de „bagabonți" ca și jupîn Dumitrache și Chiriac, ea îl întărîtă de fapt și mai mult împotriva lui Tache Pantofarul, sub forma unei blînde intervenții pe lîngă amantul ei.

„VETA : Apoi mi-a spus lelița Safta că-i bolnav de lingoare.

CHIRIAC : Ce treabă am eu cu boala lui ? Ce, eu sînt bolnav ? Nu mă privește pe mine. Îl am pe listă, trebuie să se prezante la ezirciț „(actul II, scena I).

Zița are des ocazia să-i simtă autoritatea. *„Nu merg, Zițo, nu. Mă știi tu: cînd zic o vorbă, e vorbă."*

Iar Spiridon s-a bucurat adeseori de ocrotirea aceleiaşi autorităţi : *„Dacă nu era cocoana să sară pentru mine tocmai la apropont, mă rupea...“* (actul I, scena V).

În toiul „furtunii“, cînd nici ţipetele Ziţei, nici intervenţia lui Ipingescu nu mai reuşesc să domolească furia lui jupîn Dumitrache şi a lui Chiriac, ajunge o singură vorbă a Vetei, ca toată lumea să se potolească : *„Ce e! Ce e! Oameni în toată firea şi nu înţelegeţi ce e! Umblaţi ca nebunii!“* (actul II, scena IX).

În sfîrşit, tot ea este aceea care pune la cale căsătoria Ziţei cu Rică atunci cînd — blajină şi supusă — arată lui jupîn Dumitrache că *„musiu Rică şi cu Ziţa compătimesc împreună“* (actul II, scena IX).

Nu încape îndoială că ea l-a îndemnat pe jupîn Dumitrache să primească a fi „căpitan de gardă civică“ — ca un prim pas în viaţa publică — şi e mîndră de importanţa pe care o are în mahala „dom' sergent Chiriac“, ale cărui galoane le coase cu atîta dragoste. Tot prin stăruinţa ei, punga largă a lui Dumitrache a ţinut-o pe soră-sa Ziţa la „pasion“, la rînd cu demoazelele din „lumea mare“.

Preocupată de înălţarea întregei familii, se simte înţepată cînd bărbatul ei este tratat de Rică drept „mitocan“... *„Doamne fereşte! de te-o călca aici bărbatu-meu (accentuînd) mitocanul... dè!“* (actul II, scena II). Şi nici în cele mai plăcute clipe de fericire nu uită de obligaţiile militare ale ibovnicului ei : *„Sărută-mă încă o dată şi du-te şi tu de te culcă... Mîine ai să ieşi la ezirciţ; ai uitat că trebuie să te scoli pînă-n ziuă?* „(actul II, scena I)

Supratema Vetei este aşadar : Vreau ca bărbaţii mei să ajungă ; să-mi trăiesc traiul între amîndoi, să mergem cu toţii în sus.

În timp ce Veta își trece timpul cosînd mondirul lui Chiriac sau fredonînd cîntece de inimă albastră, sora sa cu nouă ani mai tînără, Zița, citește de trei ori *Dramele Parisului*, de unde și-a însușit atîtea expresii caracteristice cu care se fandosește : „ambetată absolut“, „monșerul meu“, „sanfaso“, „persoana în chestiune“.

Supratema ei este : Vreau să fiu cocoană.

Era deci firesc să nu-l poată suporta mult timp pe „mitocanul“ de Țircădău, să „desvorțeze“ și să aștepte ivirea unui *„bărbat mai de onoare“* (actul I, scena VII). Pînă la descoperirea acestuia, profită nestingherită de situația ei de „jună liberă“, care „de nimeni nu depandă“, pentru a da întîlniri „monșerilor“ la miezul nopții.

Zița nu mai acceptă pentru nimic în lume să fie la fel cu „tușica“ ei, care „se culcă o dată cu găinile“, și nici cu Veta, care nu știe că trebuie să iasă să mai vadă lumea și nu își dă seama că la „Iunion“ nu se merge pentru *„comèdiile alea“*, ci *„de-un capriț, de-un pamplezir“*.

Alături de triplul personaj masculin Dumitrache-Chiriac-Spiridon, Caragiale ne prezintă astfel în *O noapte furtunoasă* și triplul aspect al femeii, tușica — Veta — Zița, înfățișînd trei faze diferite de evoluție ale matroanei burgheze. Mai tîrziu, în *Titircă, Sotirescu et Co.*, am fi văzut că, pînă în cele din urmă, Zița — devenită „Tante Zoe“ — a „modernizat-o“ și pe înapoiata ei soră, ajunsă „Tante Liza“. Veta schimbă acum numele fetei sale („fina“ lui Chiriac), din „Chiriachița“ în Nina, Niniche, Ninon, Ninette, Ninichette și o crește la Paris, în același pensionat în care și-a făcut educația și Pulcherie, soția lui Chiriac și femeia cea mai „evoluată“ din toată familia : mare ama-

toare de sport, clienta hotelului Excelsior-Regina din Nissa şi amanta lui Spiridon.

Acestea sînt supratemele personajelor din *O noapte furtunoasă*. Trăsătura caracteristică pe care o întîlnim la fiecare dintre ei este dorinţă de parvenire, imboldul de a urca spre vîrful edificiului social, prin orice mijloc, de a ocupa locurile de sus, unde se trăieşte bine, unde se cîştigă uşor, unde nu se munceşte. Combinaţii de orice fel, încuscriri, apăsarea celor lipsiţi de apărare, exploatarea naivilor, imoralitatea, corupţia aparatului administrativ, praf în ochii mulţimii, acestea sînt metodele de care s-au folosit cei ajunşi înaintea lor. Tot de aceste metode se vor folosi şi cei ce pornesc acum, fără nici un fel de ezitare, fără să se împiedice de nici un scrupul.

Care este deci acţiunea principală a *Nopţii furtunoase*? Cum desprindem supratema piesei? Socotim că poate fi formulată astfel: Cum caută burghezia în formaţie să se caţere — cu orice preţ şi prin orice mijloc — pe scara socială.

O noapte furtunoasă a fost fluierată în 1879 nu numai de către jupînii Dumitrachi şi Ipingeştii, care se recunoşteau în acei de pe scenă, ci şi de către „ciocoii“ hrăpăreţi, imorali, inculţi şi demagogi, ajunşi în vîrful piramidei sociale. *Noaptea furtunoasă* a fost scoasă de pe afiş pentru că denunţa şi ridiculiza făţărnicia şi orientarea burgheziei liberale în formaţie către mentalitatea şi poziţiile clasei conservatoare pretins adverse, şi astfel atacă pieziş însăşi „monstruoasa coaliţie“ pe care se rezema întregul regim.

Aceasta este concepţia pe care a fost axat spectacolul cu *O noapte furtunoasă*, realizat în 1949

pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, în cadrul reconsiderării operei dramatice a lui Caragiale.

Ca şi în cazul *Scrisorii pierdute*, regizorul de azi al *Nopţii furtunoase* a folosit în munca sa impresiile ce i-au rămas de la reprezentaţiile acestei piese văzute pe scena Teatrului Naţional înainte de 1912, cînd autorul ei mai era încă în viaţă. Străduindu-ne să reconstituim cît mai fidel autenticul „stil Caragiale" al spectacolelor clasice, realizate sub conducerea marelui dramaturg, am căutat totodată să valorificăm întreg caracterul realist-critic al operei sale.

Pentru a scoate cît mai bine în relief valorile piesei, aplicînd principiile şi metodele expuse pe larg în *Caietul de regie pentru „O scrisoare pierdută"*, planul nostru regizoral a grupat principalele episoade ale piesei în următoarele segmente :

ACTUL I

1 Ce-a păţit jupîn Dumitrache la „Iunion" (1-127).
2 Viitorul lui Chiriac (128-141).
3 „Dom' sergent Chiriac" (142-161).
4 „Nu mai putea trăi cu mitocanul" (162-174).
5 Chiriac organizează serviciul de noapte (175-186).
6 Spiridon — „băiat pe procopseală" (187-230).
7 Moment politic (231-267).
8 Spiridon îşi varsă focul (268-291).
9 Spiridon — mesagerul amorului (292-332).
10 Scandalul de pe maidan (333-392).
11 „Fir-ar a dracului de viaţă!" (393-438).
12 Măsuri preliminare (439-473).
13 „Nu trebuia să-mi pun mintea cu un copil ca dumneata!" (474-534).

14 „Nu voi să ţi se tragă moartea de la mine!“ (535-551).
15 Împăcare (552-579).

ACTUL II

16 Soare după ploaie (580-616).
17 Un musafir neaşteptat (617-658).
18 „Ştii bine cine sînt!“ (659-683).
19 Se-ngroaşă gluma! (684-705).
20 „Rău ai făcut, cocoană!“ (706-732).
21 „Dă-l, dă-l căţeaua!“ sau Spiridon plăteşte oalele sparte (733-761).
22 Mobilizarea (762-797).
23 Tripla alianţă porneşte la atac (798-827).
24 În spatele frontului (828-856).
25 Inamicul fugărit are o clipă de răgaz (857-888).
26 Planul de salvare (889-919).
27 Atacul final (920-943).
28 Veta stinge focul (944-971).
29 „Ştii cine-i tînărul ăsta?“ (927-1011).
30 „Poate să ajungă şi ministru!“ (1012-1025).
31 „Musiu Rică şi cu Ziţa compătimesc împreună!“ (1026-1075).
32 Cravata buclucaşă (1076-1088).

După cum se vede, segmentele în care a fost împărţită piesa sînt însemnate prin aceste scurte formulări, pe care le-am căutat cît mai cuprinzătoare, cît mai sugestive. Ele conţin sîmburele, miezul fiecărui episod, arată ce trebuie scos în evidenţă prin desfăşurarea scenică a acţiunii. Ca nişte tăbliţe indicatoare, ele orientează pe regizor în drumul lui spre realizarea spectacolului.

CARAGIALE INEDIT

Nu se cunoaşte nici data, nici scena pe care s-a reprezentat pentru prima oară *Conul Leonida față cu reacțiunea,* dar textul acestei mici capodopere a văzut lumina tiparului în numărul de la 1 februarie 1880 al *Convorbirilor literare.* Deci, în ordine cronologică, *Conul Leonida față cu reacțiunea,* în opera dramatică a lui Caragiale, se află între *O noapte furtunoasă* şi *O scrisoare pierdută.*

Manuscrisul lui Caragiale — aflat astăzi în Biblioteca Academiei — are lipită pe prima pagină o foaie de hîrtie pe care este notat un scenariu mai vechi al piesei. Iată cîteva rînduri din aceste prime însemnări ale scriitorului.

„Scenă humoristică sau chiar o comedie într-un act.

Pistoale de lăsata secului.

Revoluție.

Un boier bătrîn şi o cucoană, reacționari, noaptea, acasă.

Teama de revoluție, pregătiri de apărare.

Se termină cu bătaia slujnicii, despre ziuă, ca să facă focul.

Cine este?

Dezlegare : e lăsata secului."

În textul definitiv, aşa cum a apărut în *Convorbiri literare*, „boierul bătrîn" din primul proiect a devenit „pensionarul", Conul Leonida, „cocoana" este „Coana Efimiţa, consoarta lui", iar teama, care a fost menţinută, nu mai e provocată de groaza „revoluţiei", ci de frica „reacţiunii". Teama de reacţiune constituie astfel ideea centrală a piesei.

Cum de-a lungul piesei, deşi Conul Leonida pomeneşte despre atîtea evenimente istorice, nu se face nici o aluzie la războiul independenţei de la 1877-78, trebuie să ne închipuim acţiunea farsei *Conul Leonida faţă cu reacţiunea* desfăşurîndu-se în anii dinaintea războiului.

Dacă prima intenţie a lui Caragiale a fost să zugrăvească un anumit tip de boier retrograd, un bătrîn reacţionar speriat de revoluţie — ulterior, şi poate sub anumite influenţe, el s-a decis să biciuiască un tip mai răspîndit din fauna politică a vremii sale, mai actual, rezultat al noilor aspecte pe care le luase viaţa publică : micul burghez care se deprinde să-mbrace măruntele chiverniseli personale în sforăitoare şi găunoase slogane pseudo-democratice, pseudoprogresiste. În realitate formulele acestea, pe care Conul Leonida le foloseşte fără să le înţeleagă, izbutesc să creeze în capul lui un adevărat talmeş-balmeş.

Conul Leonida este un reprezentant tipic al clientelei aşa-ziselor partide politice din trecut. Pe această linie, el se întîlneşte cu negustorul din *Răsplata jertfei patriotice* şi cu Cetăţeanul turmentat din *Scrisoarea pierdută* şi se apropie de con-

cepţiile social-politice ale lui Jupîn Dumitrache din *O noapte furtunoasă.*

Apartenenţa politică a lui Conul Leonida o descoperim cît se poate de limpede căutînd subînţelesul frazei : *„Cîtă vreme sînt ai noştri la putere, cine să stea să facă revoluţie!"*

În capul lui Leonida, „ai noştri" nu înseamnă vreo grupare politică din care ar face şi el parte. „Ai noştri", pentru el, sînt cei ce alcătuiesc fauna politică a zilei, sînt ambele partide de guvernămînt, pe care e dispus să le servească pe rînd. Este mentalitatea ce a domnit atîta vreme în capul multor profitori mici şi mari şi care a fost atît de plastic concretizată mai tîrziu, de umorul popular, în cunoscuta expresie : „Pleacă ai noştri, vin ai noştri". Leonida e mîndru că citeşte în fiecare zi *Aurora democratică,* deci e un adept al ideilor noi, generoase. Ceea ce nu l-a împiedecat să ia parte la „revoluţia" care a detronat pe Cuza, lovitură de stat reacţionară. Leonida recunoaşte singur cît e de cuminte să ştii să tragi un „ce profit" din clocotul politicianist, să fii client docil al vicleimului „democratic", să te îndestulezi din firimiturile de la banchetul celor mari. A ajuns pensionar pentru că probabil a ştiut să-şi valorifice cu înţelepciune calitatea de alegător şi pentru că a fost gata oricînd să ia parte — după cerere — la mişcări ca cea de la 11 februarie.

„Reacţiune" înseamnă pentru el orice încercare de a răsturna actuala stare de lucruri, care îl mulţumeşte pe deplin. Deocamdată. Idealul lui „politic" este să se meargă mai departe, pe acelaşi drum. Leonida face „opoziţie" pentru că aşa-i stă bine rumînului, ca şi Cetăţeanului turmentat, care e membru în gruparea ultraprogresistă a lui Caţavencu... dar votează întotdeauna cu guvernul.

Prin urmare, Conul Leonida se teme de „reacţiune", înţelegînd prin aceasta orice zguduire în stare să clatine actualul echilibru, în care se simte destul de bine. Dacă bătrînul boier din primul scenariu este reacţionar, ca orice „boier", şi se teme de revoluţie, de o schimbare care ar putea răsturna starea de lucruri care îi convine, Leonida nu se deosebeşte prea mult de el. Conul Leonida este, de fapt, înspăimîntat de iminenţa unei tulburări care ar mătura de pe arena publică pe „ai noştri", pe toţi la un loc, fie că-şi zic liberali sau conservatori, întreaga morişcă politică.

După cum *conservatorul* Farfuridi — din *Scrisoarea pierdută* — nu admite progresul fără *conservaţiune* şi este de acord să se revizuiască constituţia, numai dacă nu se schimbă nimic, tot aşa *omul avansat* care se crede Leonida, cititor credincios al *Aurorei democratice*, doreşte o republică, dar una care să nu-i atingă întru nimic vechile chiverniseli, căci... *alea sînt de-a başca, după legea a veche.*

Ideea lui centrală este aşadar : Să mergem înainte stînd pe loc, că ne e bine aşa cum sîntem. *Coana Efimiţa*, consoarta dumnealui, este şi ea pătrunsă de spiritul care-l animă pe Leonida. Ar fi foarte bucuroasă să vie odată şi „republica aia", să profite de avantajele acelei republici la care visează „bobocul" ei. I-ar conveni să nu-l mai vadă pe Leonida bătînd drumul percepţiei ca să-şi plătească birul, ar fi foarte mulţumită să i se ia de pe cap grija datoriilor şi i-ar plăcea ca „bobocul" să primească şi el „ca fieştecare cetăţean" al noii republici, cîte o leafă bună de la stat. Cu o singură condiţie : toate astea să fie „pe lîngă pensie".

Galibardi, ne-Galibardi, revoluţie sau reacţiune, numai de pensioara noastră să nu se atingă nimeni,

cam asta ar fi ideea centrală a Coanei Efimiţa.

Dar în mintea Coanei Efimiţa, cucerită de întortocheatele teorii sociale şi politice ale lui Leonida, mai răzbate, din cînd în cînd, licărirea unui elementar bun-simţ : *„Dacă n-o mai plăti nimeni bir, soro, de unde or să aibă cetăţenii leafă?“*

Efimiţa îşi revine uşor din panica în care a tras-o după el Conul Leonida, pe care, în cele din urmă, îl cam ia peste picior : *„A fost lăsata, secule!“*

Dar admiraţia pentru „bobocul“ ei rămîne neştirbită.

Safta, slujnica lor, o femeie recrutată fie de la ţară, fie dintr-o mahala a Bucureştiului, s-a băgat slugă la „boieri“, fiindcă a muşcat-o şi pe ea dorinţa de a parveni. De aceea strîmbă din nas cînd vorbeşte de apucăturile mahalagiilor cu care petrecea Nae Ipingescu, la băcanul din colţ : *„Era şi Nae Ipingescu, ipistatul, beat frînt; chiuia şi trăgea la pistoale... obicei mitocănesc“*.

Acestea sînt personajele piesei, acestea sînt gîndurile lor.

Ca şi în întreaga sa operă satirică, I. L. Caragiale nu persiflează aici mişcările înaintate, progresismul, noţiunea de republică în sine, ci pe profitorii acestor generoase idei, pe negustorii de vorbe late, demagogii de tot soiul care stăteau în fruntea grupărilor politice şi în fotoliile redacţiilor. Şi, pentru a da un exemplu concret de legătura strînsă dintre scrisul lui Caragiale şi realităţile zilei care-l inspirau, iată ce spune la un moment dat Leonida : *„Vezi dumneata, i-a plăcut şi lui cum am adus noi lucrul cu un sul subţire, ca să dăm exemplu Evropei...“*

De ce spune Leonida „să dăm exemplu Evropei..." ?

Pentru că nu poate uita proclamaţia pe care Dumitru Brătianu a adresat-o cetăţenilor bucureşteni în 1866 :

„Romîni,

În mai puţin de două luni aţi trăit mai mult de doi secoli... Voi, născuţi numai ieri la viaţa libertăţii, aţi devenit învăţătorii lumii civilizate. De sute de ani bătrîna Europă se frămîntă ca să găsească măsura libertăţii ce se cuvine popoarelor, şi voi acum i-aţi arătat că numai libertatea deplină, întreagă, poate da ordinea, tăria şi fecunditatea unui popor. Frumoasa noastră revoluţiune aţi sforţat admiraţiunea lumii. Europa, uimită de înţelepciunea patriotismului vostru, a suspens cursul lucrărilor sale şi aşteaptă tot de la voi şi numai de la voi, de la voi singuri, astăzi poporul Mesia al întregei omeniri gemînde de nedrept şi palpitînd de speranţe.

Romîni,

Voi mai cu seamă bucureşteni, arătaţi-vă ceea ce sînteţi, înainte mergători ai popoarelor! Voi, care prin a voastră unanimitate aţi uimit Europa, voi care prin credinţa voastră aţi deschis bolţile cerului, nu îngăduiţi ca soarele să apuie etc., etc..."

Sau poate pentru că Leonida încă îşi mai aduce aminte de următorul articol apărut în *Adunarea Naţională* la 24 iunie 1869.

„Admirabil a fost în trecut şi nu de mult chiar rolul romînilor în dezvoltarea faptelor civilizaţiei umane şi naţionale. După cum încă din primul secol al creştinătăţii orice mişcare se făcea în Dacia era resimţită în tot orientul şi pînă în inima

imperiului roman, la Roma, tot asemenea şi astăzi, după 19 secoli circa, pămîntul lui Decebal este în stare de a trimite în toate părţile comoţiuni puternice.

Două din cele mai mari evenimente în istoria Europei moderne au primit direcţiune sau cel puţin s-au născut în signalul dat pe pămîntul nostru: revoluţiunea franceză şi cele două uniuni naţionale, ale Italiei şi Germaniei.

Revoluţiunea franceză este numai continuaţiunea revoluţiei lui Horia, cu singura deosebire că Horia avea o direcţiune naţională pe lîngă cea socială, de altminteri pînă şi scăderile, erorile revoluţiunii lui Horia le aflăm şi în cea franceză. Patru sau cinci ani stau între revoluţiunea aceasta şi între cea egalminte sîngeroasă în contra absolutismului în Francia. Era, pare-se, un presimţămînt al corespondentului giurnalului francez, din 1875, cînd zicea că: femeile din Francia au să se gătească în curînd a la Horia: pînă ce femeile să-şi fi pus, vezi doamne, găteli a la Horia, bărbaţii lor au şi măcelărit a la Horia pe vechii lor apărători...

La sunetele eraldului, anunţînd unirea Moldovei şi a Munteniei, se deşteptau Garibaldi şi Bismark: unirea romînilor este semnalul lucrărilor spre unirea Italiei şi a Germaniei. Vorbind în conferinţa de la Paris care dădu convenţiunea pentru principate, vorbind în această conferinţă despre unirea romînilor, comitele Cavour se deprinse a vorbi mai tîrziu despre cea a Italiei.

Mai puţin zgomotoasă, dar de rezultate mai puţin mari, fu revoluţiunea romînilor în sensul liberalismului, a democraţiei. Constituţiile ce ne-am dat în aceşti ani din urmă sînt şi ele premergătoare noului spirit în Europa. După noi, Austria îşi revine la parlamentarism; după noi, Spania

face revoluţiunea sa; după noi, însăşi Francia va face cîţiva paşi înainte în sensul democraţiei. Să nu rîdă nimenea cetind această linie! Să nu rîdă cei ce n-au credinţă în puterea şi destinul naţiunii romîne; tempestele cele mari se formează din picături de rouă; în mersul său, spiritul uman purcede adesea de la cel mai umil, şi focul care pre zarea muntelui împrăştie lumina departe, l-a aprins o scînteie din vatra licărindă a ciobanului din vale.“

Iată de cine şi-a bătut joc Caragiale. Iată pe ce soi de campioni ai libertăţilor i-a luat drept ţintă săgeţile lui. Caragiale n-a fost niciodată adversar al adevăratelor idei înaintate, aşa cum pe nedrept a fost uneori acuzat de comentatorii interesaţi.

O întîmplare fericită m-a adus în posesia unui exemplar din volumul de teatru de I. L. Caragiale (ediţia Socec, 1889), de o valoare nepreţuită. Este vorba de exemplarul pe care autorul l-a dăruit cumnatei sale, domnişoara Burelly. Pe prima pagină a cărţii se poate citi următoarea dedicaţie:

„A m-lle C. Burelly, ma belle-soeur, qui n-estime pas trop les auteurs roumains. La parenté aidant, je pourrais peut-être passer.

Caragiale“

adică, tradus:

„Cumnatei mele, domnişoara C. Burelly, care nu preţuieşte cine ştie cît pe scriitorii romîni. Fiindcă sîntem rude, poate că pe mine o să mă admită.

Caragiale“

După cum vedem — glumind, glumind — totuşi autorul *Scrisorii pierdute* nu scapă nici această ocazie familiară de a adresa o mică înţepătură clasei căreia aparţinea domnişoara Burelly.

Mai tîrziu, nu se ştie cu ce prilej, Caragiale s-a folosit de exemplarul dăruit cumnatei sale pentru înscenarea comediei *Conul Leonida față cu reacțiunea*. Pe marginea textului acestei piese este notată de mîna lui Caragiale, cu creionul, întreaga mişcare a actorilor, indicaţii de atitudine, tot ceea ce se înțelege prin punere în scenă.

Dar ceva mai mult. În afară de însemnările de ordin strict regizoral, întîlnim din loc în loc şi schimbări de text. Nu multe. Numai patru, în total. Dar atît de semnificative, de caragialeşti, încît ar fi păcat să rămînă necunoscute.

Data la care au fost făcute aceste însemnări nu se poate stabili ; fapt este că modificările de text pe care le găsim în exemplarul pomenit nu figurează în nici una din edițiile ulterioare de teatru publicate în timpul vieții autorului. Nici în Şaraga, nici în Minerva. Prin urmare, textul definitiv al farsei *Conul Leonida față cu reacțiunea* trebuie considerat cel tipărit în ediția Socec — care nu este identic cu textul publicat în *Convorbiri literare* — completat cu adăugirile şi modificările descoperite în exemplarul ce a aparținut domnişoarei Burelly.

După cum am spus, aceste schimbări de text nu sînt prea numeroase : în total patru. Două adăugiri şi două modificări. Dar, ținînd seama cît de scump la vorbă era Caragiale... cînd scria, trebuie să le prețuim aşa cum se cuvine. Mai cu seamă că sînt singurele modificări de text introduse în piesele sale, după ce Caragiale şi-a tipărit teatrul în volum. Între prima tipăritură — Socec 1889 —

şi cea din urmă din timpul vieţii autorului — Minerva 1908 — nu există nici cea mai neînsemnată deosebire. Caragiale n-a admis să fie trecute în text nici chiar replicile adăugate de interpreţi — destul de puţine — şi care s-au rostit pe scenă, încă de la primele reprezentaţii, cu ştiinţa şi învoirea autorului. Aceste replici au fost păstrate de interpreţi, trecînd din gură-n gură, şi sînt consemnate în caietele de regie ale fiecărei piese în parte. Autorul însă nu şi le-a însuşit, nu le-a adoptat fără rezerve, le-a tolerat numai. Pe cîtă vreme modificările de care vorbim şi care au fost introduse în textul piesei *Conul Leonida faţă cu reacţiunea* sînt consemnate negru pe alb chiar de mîna lui Ion Luca.

Iată aceste modificări :

Pe cea dintîi o găsim în prima replică a lui Leonida :

„*...ştii obiceiul meu, pui mîna întîi şi-ntîi pe* Aurora democratică *să văz cum mai merge ţara. O deschiz... şi ce citesc? Uite, ţiu minte ca acuma...*"

Ultimele cinci cuvinte citate — „*Uite, ţiu minte ca acuma*" — sînt şterse şi înlocuite cu vorbele : „*punt cu punt*".

De ce a făcut Caragiale această înlocuire ?

Mergînd mai departe în textul piesei, dăm încă o dată peste această expresie. Cînd vorbeşte despre scrisoarea pe care „Galibardi" ar fi trimis-o „către naţiunea romînă", Leonida spune :

„*Patru vorbe, numai patru, da vorbe, ce-i drept! Uite, ţiu minte ca acuma...*"

O preocupare de natură stilistică l-a determinat deci pe autor să evite repetarea aceleiaşi fraze. Dar de ce a înlocuit-o prima dată şi nu — cum s-ar părea mai firesc — a doua oară cînd revine

în text? Pentru că i s-a părut mai la locul ei acolo unde o folosise a doua oară. E mai amuzant să-l auzi pe Leonida spunînd că „ţine minte ca acuma" textul unei scrisori care este o pură născocire.

A doua modificare o găsim tot într-o replică a lui Leonida: şi e mult mai importantă.

„Ce-a zis Papa — iezuit, aminteri nu-i prost! — cînd a văzut că n-o scoate la căpătîi cu el?... Mă, nene, ăsta, nu-i glumă: cu ăsta, cum văz eu, nu merge ca de! cu fitecine: ia mai bine..."

În această replică, fraza:

„...cum văz eu, nu merge ca de! cu fitecine" — ia următoarea înfăţişare:

„...cum văz eu, nu merge să-l lucrez ca pe fitecine."

Fraza capătă astfel o mult mai mare adîncime satirică, reliefează cu mai multă preciziune gîndul autorului. Papa e arătat ca un învechit sforar politic, cu permanenta preocupare de a „lucra" pe cei ce deţin în mîinile lor soarta lumii.

Cîteva rînduri mai jos, dăm peste a treia intervenţie în vechiul text al lui *Conul Leonida.* De astă dată o adăugire. În fraza:

„Şi de colea pînă colea, tura-vura, c-o fi tunsă, c-o fi rasă, l-a pus pe Galibardi de i-a botezat un copil" — sînt adăugate cuvintele: *„neică-n sus, şi puică-n jos"*, aşa că replica are acum următorul aspect:

„Şi de colea pînă colea, tura-vura, c-o fi tunsă, c-o fi rasă, neică-n sus şi puică-n jos, l-a pus pe Galibardi de i-a botezat un copil."

S-a adăugat o podoabă folcloristică de o deosebită savoare.

A patra şi ultima modificare e pusă tot în gura lui Leonida. Şi anume, fraza:

„Mai ales cînd e republică, dreptul e sfînt : republica este garanțiunea tuturor drepturilor“, apare acum completată astfel :

„Mai ales cînd e republică, dreptul e sfînt, domnule ! Republica este garanțiunea tuturor drepturilor, domnule !“

Replica are în felul ăsta mai multă vigoare. Împănarea replicii cu cele două apostrofări directe : Domnule !... Domnule ! provine poate dintr-o preocupare pur teatrală, din grija desăvîrșitului om de teatru de a înlesni interpretului să sublinieze vehemența intransigentă a Conului Leonida. Toate aceste modificări sînt prețioase, atît prin valoarea lor în sine cît și ca o nouă dovadă de grija permanentă a lui Caragiale de a-și desăvîrși opera.

În orice caz, ele sînt mici frînturi inedite de teatru caragialesc, pe care le-am relevat pentru că socotim că nu trebuie să se piardă.

IN JURUL «SCRISORII PIERDUTE»

Pînă în 1948, cînd începînd cu *O scrisoare pierdută* s-a trecut la revalorizarea operei dramatice a lui Caragiale, în reprezentarea atît de sporadică a pieselor sale, punerea în scenă — cu excepția celor dintîi înscenări supravegheate chiar de autor — era bazată pe falsa concepție oficială a *„comicului pur al mahalalei și al provinciei"*.

Coaliția burghezo-moșierească — pe care Caragiale o demască și o satirizează prin tot ce a scris, dar mai cu seamă în *O scrisoare pierdută* — neizbutind să împiedice cariera acestei opere atît de supărătoare pentru ei printr-o tactică fățișă (bandele organizate de fluierători și bătăuși, atacul patriotard al lui Sturdza de la Academie, afacerea Caion), a recurs în urmă la o tactică diversionistă, mult mai subtilă, pentru a-i micșora răsunetul și deci influența asupra spectatorilor sau a celor ce o citeau.

Din reprezentanți ai claselor stăpînitoare, personajele lui Caragiale au fost transformate de comentatori — la ordinul burgheziei și moșieri-

mii — în mici mahalagii şi provinciali. Dintr-un rechizitoriu susţinut fără răgaz, la adresa regimului de exploatare a ţării, opera sa a devenit — conform aceloraşi dorinţe — o simplă şarjă a *„spoielii de civilizaţie occidentală"*.

Teatrul burghez a avut sarcina să denatureze, să îndulcească îndeosebi conţinutul satiric al comediei *O scrisoare pierdută*, cea mai izbutită şi deci cea care ustura mai tare din criticile îndreptate de Caragiale împotriva oligarhiei, împotriva acelei lumi pe care o ura.

Strădaniile au fost zadarnice, încercările de minimalizare sterile. Tipurile create de Caragiale — şi mai cu seamă cele din *O scrisoare pierdută* — n-au putut fi sugrumate. Părintele lor le-a dat suflu de viaţă atît de puternic, încît nu mai poate fi înăbuşit. Biciuite de duhul răzbunător al lui Caragiale, aceste tipuri — inspirate din realitatea crudă a vieţii — au rămas atît de vii, încît au intrat în circulaţie cotidiană cu expresiile lor specifice, cu dialogul şi locuţiunile lor, servind în vorbirea curentă drept termene de comparaţie. Chiar cei pe care i-a ochit săgeţile lui Ion Luca prin *O scrisoare pierdută* — lumea aceea cocoţată în vîrful edificiului social şi care ar fi dat mult să poată frîna cariera piesei — i-au întreţinut viaţa. Cîţi dintre oamenii politici ai vremilor apuse — care ar fi fost mulţumiţi să nu mai vadă pe scenă *O scrisoare pierdută* — nu şi-au apostrofat adversarii în întruniri publice sau în parlament numindu-i „Caţavenci" sau „Farfurizi" — fără să-şi dea seama în ce măsură ei înşişi meritau aceste epitete, fără să-nţeleagă cum chiar ei adînceau în felul ăsta puterea de pătrundere a operei pe care voiau s-o gîtuiască.

De la debutul său din 1873, în revista antimonarhică *Ghimpele,* la broşura *1907, din primăvară pînă-n toamnă,* scrisă la Berlin după răscoalele ţărăneşti din acel an, şi pînă la *Titircă, Sotirescu et Comp.,* ultima sa piesă, la care Caragiale spunea mereu că lucrează, dar din care nu ne-a lăsat decît proiecte, atitudinea lui faţă de regimul ce stăpînea ţara este o atitudine de critică şi indignare.

Adversar al moşierimii reacţionare, reprezentată de partidul conservator, Caragiale a fost în acelaşi timp şi un adversar al burgheziei pseudodemocratice, reprezentată de partidul liberal. El a atacat cu violenţă monstruoasa coaliţie dintre cele două clase.

Comediile lui Caragiale constituie o satiră realistă a societăţii în care a trăit. Sub focul satirei sale intră atît vicleimul politic, cît şi lumea îmbuibată a profitorilor de tot felul ce viermuia în mocirla politică. Lumea asta, vicleimul ăsta, această alianţă e demascată cu putere în *O scrisoare pierdută.*

Nu intră însă sub acest foc, niciodată, ţărănimea şi muncitorimea.

Critica burgheză a făcut tot ce i-a stat în putinţă ca să diformeze adevăratul caracter al „lumii lui Caragiale". *„Stratul social pe care îl înfăţişează mai cu deosebire aceste comedii este luat de jos"*, susţinea cu perfidie Maiorescu.

Critica literară burgheză a întîmpinat însă greutăţi deosebite în neizbutita ei acţiune de denaturare a operei lui Caragiale. Masele largi ale publicului i-au îmbrăţişat de la început opera. Au văzut în ea ce trebuiau să vadă, deoarece marele dramaturg pune accentul în mod deosebit pe caracterizarea social-economică a personajelor sale,

De la debutul său din 1873, în revista antimonarhică *Ghimpele*, la broşura *1907, din primăvară pînă-n toamnă*, scrisă la Berlin după răscoalele ţărăneşti din acel an, şi pînă la *Titircă, Sotirescu et Comp.*, ultima sa piesă, la care Caragiale spunea mereu că lucrează, dar din care nu ne-a lăsat decît proiecte, atitudinea lui faţă de regimul ce stăpînea ţara este o atitudine de critică şi indignare.

Adversar al moşierimii reacţionare, reprezentată de partidul conservator, Caragiale a fost în acelaşi timp şi un adversar al burgheziei pseudodemocratice, reprezentată de partidul liberal. El a atacat cu violenţă monstruoasa coaliţie dintre cele două clase.

Comediile lui Caragiale constituie o satiră realistă a societăţii în care a trăit. Sub focul satirei sale intră atît vicleimul politic, cît şi lumea îmbuibată a profitorilor de tot felul ce viermuia în mocirla politică. Lumea asta, vicleimul ăsta, această alianţă e demascată cu putere în *O scrisoare pierdută*.

Nu intră însă sub acest foc, niciodată, ţărănimea şi muncitorimea.

Critica burgheză a făcut tot ce i-a stat în putinţă ca să diformeze adevăratul caracter al „lumii lui Caragiale". *„Stratul social pe care îl înfăţişează mai cu deosebire aceste comedii este luat de jos"*, susţinea cu perfidie Maiorescu.

Critica literară burgheză a întîmpinat însă greutăţi deosebite în neizbutita ei acţiune de denaturare a operei lui Caragiale. Masele largi ale publicului i-au îmbrăţişat de la început opera. Au văzut în ea ce trebuiau să vadă, deoarece marele dramaturg pune accentul în mod deosebit pe caracterizarea social-economică a personajelor sale,

astfel încît tipurile din piese apar cu o carte de vizită foarte limpede.

Conul Leonida este *„pensionar"*. În *D-ale carnavalului*, Nae Girimea e patron de *„frizărie model"*, Pampon, *„fost tist de vardiști"*, Crăcănel, *„ex-samsar și cămătar"*, Catindatul, *„tovarăș la bogaserie"*, iar ipistatul, ipistat. În *O noapte furtunoasă*, Jupîn Dumitrache este *„cherestegiu, căpitan în garda civică"* ; Ipingescu, *„ipistat"* ; Chiriac, *„tejghetar, om de încredere și în perspectivă tovarăș la parte al lui jupîn Dumitrache, sergent în gardă"* ; Rică Venturiano, *„arhivar la o judecătorie de ocol, student în drept și publicist"*. Iar evoluția tuturor acestor personaje, arătată precis în proiectul piesei *Titircă, Sotirescu et Comp.*, le întregește personalitatea și dovedește că dramaturgul a fost preocupat să realizeze nu simple figuri de mahala, ci tipuri reprezentative ale societății, burghezia în ascensiune. Asta în cele trei piese ai căror eroi sînt aleși în adevăr din straturile de jos ale societății.

A susține că și personajele din *O scrisoare pierdută* sînt „mahalagii" constituie, desigur, o prea mare îndrăzneală, sau o absurditate, de la care criticii burghezi nu s-au dat totuși înapoi.

Ibrăileanu recunoaște că *„personajele din comedia sa cea mai bună, din* O scrisoare pierdută, *nu sînt «mahalagii»"*. El însă face greșala să afirme că Trahanache, Farfuridi și Dandanache ar fi liberali, falsificînd astfel sensul piesei, al cărui ascuțiș satiric ar fi îndreptat spre o singură grupare politică și nu — așa cum evident a îndreptat-o Caragiale — spre întreaga viață politică, spre ambele partide pe care le pune la fiert în aceeași oală.

Cercetînd opera sa publicistică, vedem că I. L. Caragiale nu a atacat niciodată burghezia liberală din punct de vedere conservator, fiindcă ea ar fi fost progresistă, ci pentru că ea reprezenta un fals liberalism, pentru că ea trădase spiritul revoluţiei de la 1848. El a făcut întotdeauna o clară distincţie între adevăraţii reprezentanţi ai acestui spirit revoluţionar, în frunte cu Bălcescu, şi trădătorii revoluţiei, în frunte cu Rosetti şi Brătianu, care, în faţa mişcării revoluţionare crescînde a maselor largi populare, s-au aliat cu moşierimea.

Caragiale a precizat foarte limpede starea socială şi culoarea politică a personajelor din *O scrisoare pierdută.*

Prezentînd personaje tipice în împrejurări tipice, el ne înfăţişează — în cadrul restrîns al piesei — un tablou complet al vieţii politice a ţării, aşa cum se desfăşoară ea în ajunul unei alegeri.

Cum în ţară nu existau la acea dată decît două partide politice, identificarea lor este foarte uşoară.

Caţavencu este campionul ideilor „înaintate" ; „*Progresul, stimabile, progresul*" (liberal) ; în vreme ce Farfuridi îi opune vehement : „*Da ! Progres fără conservaţiune...*" (conservator).

Totodată, observăm că Tipătescu, prefectul judeţului, este în acelaşi timp moşier, după cum declară Pristanda : „*De-o pildă, conul Fănică : moşia, moşie, foncţia, foncţie...*" (actul I, scena II). Trahanache nu este numai prezidentul Comitetului Permanent şi al Comitetului Electoral, ci şi prezidentul „Comiţiului agricol", deci un mare moşier... Farfuridi şi Brînzovenescu membri şi ei ai acestor comitete şi comiţii fac parte din aceeaşi categorie de exploatatori.

Caţavencu, Ionescu, Popescu, invizibilul Popa Pripici şi toţi ai lui reprezintă pe cei ce vor să parvină la mari situaţiuni băneşti şi sociale prin politică. Aşa cum s-a şi întîmplat cu cei ce făceau parte din partidul liberal.

Caragiale nu atacă, aşadar, în capodopera sa numai pe liberali sau numai pe conservatori ci — la fel cum a făcut în articolele sale şi în broşura *1907, din primăvară pînă-n toamnă* — el demască cîrdăşia acestora, pecetluită de pupăturile din finalul piesei.

Ideea centrală a *Scrisorii pierdute*, coloana sa vertebrală, este deci demascarea monstruoasei coaliţii burghezo-moşiereşti. Această idee centrală a piesei reiese cu claritate din felul în care îşi caracterizează Caragiale personajele, din ideea centrală care animă fiecare personaj în parte.

Ideea centrală a lui Tipătescu este: Vreau să rămîn stăpînul judeţului. Pentru aceasta, el — pus în dificultate de scrisoarea pe care a pierdut-o Zoe — ordonă arestarea adversarului său şi pune *„să-l chinuiască ca pe hoţii de cai"*; instituie cenzura telegramelor şi îi oferă lui Caţavencu — în schimbul scrisorii pe care nu i-a putut-o smulge — nu numai diferite demnităţi (membru în Comitetul permanent, avocat al statului, primar), dar *„şi moşia Zăvoiul din marginea oraşului"*. Neizbutind să-l convingă cu aceste argumente, recurge atunci, în actul III, la altele mai contondente: banda de bătăuşi a lui Pristanda, ale cărui furtişaguri le tolerează tocmai pentru a avea oricînd în el o unealtă oarbă.

Tipătescu, căutînd să iasă din încurcătură, se sileşte să execute fidel ordinele guvernului, care îi apără nu numai cariera, dar şi interesele lui de moşier. Are un dispreţ total faţă de masa poporu-

lui : *„Ei! să lăsăm frazele, nene Cațavencule! Astea sînt bune pentru gură-cască...“* Ei, între ei, să vorbească deschis, pe față. Adică tîlhărește : Să nu ies din cuvîntul șefilor mei politici, că mi-e bine așa cum sînt — este ideea centrală a lui Trahanache. El, care n-a umblat în viața lui „cu diplomăție“, își exprimă pe față, fără nici un ocol, poziția și interesele de clasă. *„Noi trei sîntem stîlpii puterii“* — îi spune lui Farfuridi și Brînzovenescu — *„proprietari, membrii Comitetului permanent, ai Comitetului școlar, ai Comitetului pentru statua lui Traian, ai Comițiului agricol și ețetera. Noi votăm pentru candidatul pe care-l pune pe tapet partidul întreg... pentru că de la partidul întreg atîrnă binele țării, și de la binele țării, atîrnă binele nostru...“ „Numele candidatului poate să fie al meu, al dumitale, ori al d-sale, după cum cer enteresurile partidului...“* Admite și se pretează la orice fel de potlogărie, dacă i se poate pune eticheta „politică“. Armele josnice ale lui Cațavencu îl dezgustă, dar nu ezită să le folosească și el, cînd îi stau la îndemînă.

Ideea centrală a coanei Joițica este : Vreau să conduc : de aceea am să rămîn nevasta lui Trahanache și amanta lui Tipătescu.

Joițica este o adevărată *„Rrromîncă“*, unul din pilonii, mai exact, pilonul principal al organizației partidului conservator din *„județul de munte“* în care se desfășoară acțiunea piesei. Farfuridi îi spune în chipul cel mai firesc lui Tipătescu : *„Adică partidul nostru : madam' Trahanache, dumneata, nenea Zaharia, noi și ai noștri...“*

Aventura ei „sentimentală“ cu Tipătescu o pasionează, dar totuși capitolul acesta amoros nu trece înaintea combinațiilor politice. Ca dovadă, respinge propunerea romantică a lui Fănică de a

fugi împreună. Tipătescu trebuie să rămînă prefect al județului și să nu plece la București, fiindcă așa e bine. Pentru toată lumea : pentru ea, pentru Trahanache, pentru partid. Dar coana Joițica nu este de acord cu măsurile brutale luate de prefect împotriva lui Cațavencu ; lipsa de tact a lui Tipătescu ar putea să prăbușească tot edificiul organizației locale a partidului, ai cărui piloni și în același timp profitori sînt amîndoi. Acestei prăbușiri, ea îi preferă cealaltă alternativă : — alegerea lui Cațavencu : *„mai la urmă Cațavencu poate fi tot așa de bun deputat ca oricare altul...“*. Și, deși întîmplarea îi oferă satisfacția de a nu ceda la șantajul lui Cațavencu, îl iartă și îl atrage în gruparea lor, pentru că și-a dat seama de „valoarea“ lui. E o soluție la care, în cele din urmă, ar adera desigur și centrul, pentru care transfugii din partidul liberal nu constituie o noutate, după cum și liberalii țineau porțile deschise pentru transfugii din partidul conservator. În politică, totul e admisibil dacă la mijloc este „enteresul țării“. Din care se desprinde firesc „enteresul lor“.

Vreau să fiu deputat — este ideea centrală a lui Farfuridi.

Farfuridi, conservator veritabil, este împotriva progresului *„fără conservațiune“, „iată ce zic eu, și împreună cu mine... trebuie să se zică asemenea toți aceia care nu vor să cază la extremitate... adică vreau să zic, da, ca să fie moderați... adică nu exagerațiuni“*. Admite trădarea :*„dacă o cer interesele partidului, dar s-o știm și noi !...“*.

Avocat, el face parte din acea *„pletoră de semidocți fără caracter, fără omenie, adevărați cavaleri de industrie intelectuală“* pe care Caragiale a înfierat-o în *1907 — din primăvară pînă-n toamnă*. E considerat, cu toate acestea, și se consideră ca

o figură politică de prim plan. Dacă nu ar interveni cele două şantaje, al lui Caţavencu şi al lui Dandanache, cu siguranţă că el ar fi fost desemnat candidat al partidului şi, în consecinţă, ales deputat, prin aceleaşi metode electorale prin care este ales acum Dandanache. Şi dacă de astă dată şi-a pierdut scaunul de deputat, în favoarea omului de la centru, e sigur că-i va veni şi lui rîndul. Iată de ce nu vrea *„să se schimbe nimica"* din sistemul care promovează elemente de calibrul său.

Să am toate foloasele cu putinţă, dar să fiu prudent, cît se poate de prudent — este ideea centrală a lui Brînzovenescu.

Farfuridi, pe care îl urmează pentru că îl admiră, este, după el, un temperament prea vijelios, şi-l trage de mînecă atunci cînd se aprinde : *„Tache! Tache, fii cuminte"*. Nu vrea să iscălească telegrama pe care Farfuridi o trimite conducerii centrale decît atunci cînd acesta îl asigură că o va da anonimă. *„Aşa da, o iscălesc"*.

Face parte din aceeaşi *„pletoră de semidocţi"* ca şi Farfuridi, dar Brînzovenescu nu vrea să fie, nici el, nici amicul lui, victimă a surprizelor care abundă în viaţa politică. Cine ştie cum se întoarce roata? Cine ştie de unde sare iepurele? Prudenţa e, de aceea, mama înţelepciunii.

Ideea centrală a lui Dandanache este : Vreau să rămîn deputat. *„În toate Camerele, cu toate partidele, ca rumînul imparţial..."* Dandanache ar fi rămas *„fără coledzi"*, dacă n-ar fi găsit scrisoarea *„becherului"*, persoană însemnată, şi nu l-ar fi şantajat pe acesta cu publicarea ei. Probabil că şi în trecut s-a ales pe baza unor „merite" asemănătoare. Viitorul şi l-a asigurat, pentru că

a pus scrisoarea la loc sigur. *„Mai prost ca Farfuridi și mai canalie decît Cațavencu“*, l-a caracterizat însuși Caragiale.

Dar, în interpretările din trecut, s-a pus accentul din ce în ce mai mult pe „prost“ și din ce în ce mai puțin pe „canalie“.

Dandanache reprezintă un summum al putreziciunii regimului apus pe veci. El nu e nici conservator, nici liberal. E de toate. E ceea ce trebuie să fie la un moment dat, ca să-i fie bine mereu.

Să-i pup în bot și să le pap tot — este ideea centrală a lui Pristanda. Reprezentant tipic al administrației veroase, corupte și abuzive — crescută și întreținută în acest spirit de oligarhia pe care o slujea — pentru Pristanda tot ce spune șeful său este : „curat“, de vreme ce acesta îl lasă *„s-o mai cîrpească, de ici, de colo“*, pentru că *„dacă nu curge, pică“*.

Cînd e vorba de „binele“ coanei Joițica, atunci îl minte și pe Tipătescu, deoarece este perfect conștient de influența pe care aceasta o are atît asupra prefectului, cît și asupra lui Trahanache. Știe că ea este adevăratul șef.

În același timp, nu scapă prilejul de a se pune bine cu Cațavencu, sub mîna căruia e convins că nu i-ar merge prost, că i-ar „pica mai mult“ ; *„Mare pișicher ! Strașnic prefect ar fi ăsta !“*

Ideea centrală a lui Cațavencu este : Vreau cu orice preț să fiu deputat.

Ciocnirea dintre liberalul Cațavencu și conservatorul Farfuridi este doar o falsă înfruntare între doi demagogi, uniți prin aceleași interese ale claselor stăpînitoare și desbinați momentan numai de interese personale. De principii nici vorbă nu e.

Sprijinul pe care „ultra-progresistul“ şi „liber-schimbistul“ Caţavencu nu l-a căpătat din partea conservatorilor *„cu idei învechite, cu opiniuni ruginite“* prin tentative de şantaj, îl va căpăta totuşi mai tîrziu devenind un credincios servitor al lor, pentru că *„în împrejurări ca acestea, micile pasiuni trebuie să dispară“* şi *„pentru că toţi ne iubim ţara, toţi suntem romîni!... mai mult sau mai puţin oneşti“.*

„Vrem ca Romînia să fie bine şi tot Romînul să prospere“, — ideea centrală a institutorilor Ionescu şi Popescu — liberali ca şi Caţavencu — este exprimată clar în articolul I al statutului societăţii Aurora Economică Romînă, ai cărei membri sînt aceşti doi „Romîni verzi“.

Prin „Romînia“ şi „tot Romînul“, evident că ei nu înţeleg însă marea masă a poporului, ci clientela politică din care fac parte. Caragiale îi destinase unui viitor strălucit în proiectata piesă *Titircă, Sotirescu şi Comp.*

Ideea centrală a Cetăţeanului Turmentat este: Vreau să rămîn zestrea electorală a guvernului, că aşa e bine.

Ajuns prin politică *„negustor şi apropitar“*, deşi e membru al societăţii întemeiată de liberalul Caţavencu, nu vrea totuşi să lupte „contra guvernului“ şi de aceea vine la prefectul conservator să-l întrebe cu cine a dat ordin guvernul să se voteze.

Cu marele său simţ realist, Caragiale a înfăţişat admirabil acest personaj, care nu simbolizează masele populare, ci majorităţile *măsluite ale votului censitar.*

Iată vasta galerie de tipuri pe care marele dramaturg a zugrăvit-o în *O scrisoare pierdută*, în trăsături atît de precise şi smulgînd măştile de pe

fețele diverselor categorii de spoliatori și trădători ai poporului.

Prin forța satirică demascatoare a regimului burghezo-moșieresc, prin măiestria cu care a fost creată, *O scrisoare pierdută* a lui I. L. Caragiale constituie un prețios aport în tezaurul cultural al poporului nostru, a cărui influență în evoluția morală și politică a maselor s-a făcut simțită.

O PIESĂ OROPSITĂ: «D-ALE CARNAVALULUI»

În josul afişului Teatrului Naţional cu data de 12 februarie 1885, care anunţa premiera piesei *Beizadea Epaminonda* de Negruzzi, se putea citi:

„*În studiu*
«D-ALE CARNAVALULUI»
comedie de I. Luca Caragiale
piesă premiată".

În adevăr, la un concurs organizat de Teatrul Naţional, premiul este acordat ultimei lucrări a lui I. L. Caragiale. Faptul că dintre toate piesele lui Caragiale, burghezia a găsit de cuviinţă să premieze pe cea mai inofensivă dintre ele, nu este lipsit de semnificaţie.

Banii ce se acordau, înainte ca piesa să fi fost jucată, autorului care supărase atît „lumea bună" cu *Noaptea furtunoasă* şi *O scrisoare pierdută*, banii aceştia parcă voiau să spună: — Bravo, domnule Caragiale, aşa te vrem. Fii băiat cuminte, amuză-ne cu poveşti de-astea despre bărbieri şi

catindaţi la percepţie, arată-ne cum a fost înşelat a opta oară mangafaoa de Crăcănel de Miţa republicana, lasă în pace lumea politică şi... o să fie bine.

Se încerca o nouă metodă de a înlătura efectul usturător al activităţii unui scriitor, pe care nu-l potoliseră procedeele de intimidare folosite pînă acum.

Peste două luni însă, în seara premierei, cei ce dispuseseră acordarea premiului au înţeles că s-au înşelat. Piesa, văzută pe scenă, nu li s-a mai părut chiar atît de inofensivă. Au simţit un gust amar în gură. Imoralitatea personajelor ce evoluau pe scenă semăna prea mult cu „moralitatea" celor din fotolii şi din loji. Parcă se vedeau pe ei înşişi, oglindindu-se într-o băltoacă murdară.

Drăgălaşei cuconiţe din benuarul numărul cutare i se ridica din cînd în cînd sîngele în obraji, asistînd la manevrele Miţei între cei doi amanţi, unul cu bani şi altul cu ochi frumoşi. Iar cînd Didina şi Miţa s-au luat de păr, cuconiţa noastră a coborît fără să vrea privirea către buna ei prietenă din fotoliul de orchestră, cu care se certase la toartă zilele trecute, pentru motive ce „nu e de bonton" să se spună... pe scenă. Elegantul cavaler, ce stătea în picioare la spatele cuconiţei din benuar, auzind cum cîştigă Pampon la cărţi *„cu ştiinţă, nu cu noroc"* — a zîmbit cu simpatie de confrate şi şi-a pipăit teancul de bancnote din buzunarul de la piept, „cîştigate" după prînz la club. Iar în loja de alături, un domn mic, chel, borţos şi cam zaharisit rîdea să se prăpădească la spovedania lui Crăcănel, care aflase că e „tradus" a opta oară : el n-o prinsese pe Victoriţa lui decît de cinci ori. I-a pierit însă pofta de rîs, cînd s-a simţit binoclat cu intenţie de colonelul de vizavi.

Pînă în cele din urmă, piesa nu le-a mai plăcut de loc, iar la sfîrşit, şi-au pus lacheii să fluiere, în timp ce galeria aplauda din răsputeri şi — după mărturia unui martor ocular — *„striga pe autor, care a ieşit"*. Banda care fluiera era condusă de Racoviţă-Sfinx, cronicar dramatic la ziarul liberal *Romînia Liberă*.

A doua zi, presa plătită de cei pe care *D-ale carnavalului* i-a indispus, s-a năpustit asupra piesei :

„O stupiditate murdară, culeasă din locurile unde se aruncă gunoiul. Femei de stradă de cea mai joasă specie, bărbieri şi ipistaţi, în gura cărora se pun cuvinte insultătoare pentru mişcări ca cea de la 11 februarie, pentru libertate şi egalitate, care sînt baza organizaţiunii politice...

Palma primită de la public, care a fluierat, nu ne mulţumeşte ; e de datoria ministrului instrucţiunii, să pună în vederea direcţiunii ce caragialiadă a făcut şi pe acest temei s-o schimbe ca incapabilă şi nedemnă. Voim un teatru naţional, nu o gaşcă de opoziţie nedemnă, în care se insultă poporul şi instituţiile ţării."

„Cerem cu insistenţă ministrului instrucţiunii să intervie !" — scria unul din aceşti lachei ai burgheziei în ziarul liberal *Telegraful* din 14 aprilie 1885.

„Autorul piesei a meritat pe deplin soarta ce i s-a făcut. Sînt cuiburi de infecţiune fizică şi morală pe care este un mare pericol de a le scormoni şi a le desface în faţa lumii, şi dacă nu din alte consideraţiuni, decît cel puţin din acela al interesului ce fiecare din noi cată să ia pentru starea cea atît de precară în care ne aflăm din amîndouă aceste puncte de vedere, tot ar trebui să punem o bună măsură măcar în predilecţia ce

ne-ar da îndemn de a le cerceta mai de aproape" — scria alt lacheu în alt ziar liberal, *Voința națională* din 18 aprilie 1885.

Pentru ca un al treilea lacheu, strecurat la ziarul *Drepturile omului,* comentînd aceste „cronici" tot în aprilie 1885, să declare că sînt *„foarte drepte."*

În urma acestei campanii poruncite, după a doua reprezentație, *D-ale carnavalului* a fost scoasă de pe afiș. Reluată în stagiunea următoare, cînd furia împotriva autorului ei se mai liniștise, ea n-a avut totuși niciodată succes, înregistrînd de fiecare dată un număr neînsemnat de spectacole. după cum ne arată următoarele cifre :

Stagiunea	*Spectacole*
1899—1900	3
1903—1904	1
1912—1913	5
1913—1914	2
1931—1932	7
1934—1935	3
1937—1938	7
1942—1943	7

adică, împreună cu cele două spectacole de la premieră, să întrunească abia 37 de spectacole, în 59 de ani.

Nici critica literară de mai tîrziu n-a fost mai puțin vitregă față de această lucrare.

Pentru Gherea, *D-ale carnavalului* era un simplu *„vodevil francez localizat, cu multă acțiune, cu vorbe de spirit, dar cu o aproape completă lipsă de zugrăvire psihică a stratului social adus pe scenă"*. Afirmația lui Gherea că piesa ar fi un vodevil localizat este o calomnie. *D-ale carnava-*

lului este o lucrare pe de-a-ntregul originală. Gherea a fost aci victima modei, foarte răspîndită pe atunci, de a se alcătui repertoriul „național" din localizări... nedeclarate.

G. Ibrăileanu o considera și el — fără nici o ezitare — drept cea mai slabă piesă a lui Caragiale : „O noapte furtunoasă *e inferioară* Scrisorii pierdute *de mai tîrziu, ceea ce e natural, dar, ceea ce nu mai e de loc natural, ea e cu totul superioară piesei* D-ale carnavalului, *ultima comedie a lui Caragiale.*"

Această atitudine de desconsiderare din partea criticii literare s-a păstrat pînă azi. Și în așa măsură încît în *Istoria literaturii romîne* — vol. II (E.s.p.l.a., 1955), în care se consacră nu mai puțin de 50 de pagini vieții și operei lui Caragiale, *D-ale carnavalului* abia este pomenită.

Este justă această atitudine ? Este *D-ale carnavalului* o producție minoră, ce nu poate fi citată între operele marelui satiric ?

Răspunsul este, hotărît, nu.

Lăsăm la o parte faptul că *D-ale carnavalului* cuprinde pagini de cea mai prețioasă esență caragialescă, ce pot sta la loc de frunte într-o antologie a literaturii noastre, oricît de sever ar fi alcătuită. Dacă *Momentele* lui Caragiale au fost, pe bună dreptate, socotite „monumente", apoi *D-ale carnavalului* oferă o serie întreagă de asemenea „monumente" strict ancorate în desfășurarea acțiunii. Construcția și economia piesei sînt fără cusur. Ca în cele mai izbutite capodopere ale genului dramatic, fiecare scenă e o ciocnire, un conflict, o scînteie. Nu sînt episoade de prisos, nu sînt vorbe de prisos. Nimic nu poate fi dat de o parte. Nici un cuvînt, nici un cuvințel nu poate fi clintit de la locul lui fără a strica *„melodia frazei"*,

„ritmul vorbei", pe care punea atîta preț „Moș Virgulă". Și, în definitiv, multe comedii din dramaturgia noastră, scrise după 1885, se ridică, prin măiestria construcției, prin strălucirea stilului pînă la nivelul oropsitei *D-ale carnavalului ?*

Atunci ? Unde să fie pricina unanimei nesocotiri din partea criticii literare ? Imoralitatea celor ce se agită în piesă ? Lipsa unei teme interesante ? Poate absența oricărui fel de temă ?

Criticul cel mai sever al operei lui Caragiale, mai aspru, și mai exigent decît toți cei ce l-au judecat și îl judecă, a fost însuși Caragiale. Găsim atîtea dovezi, în scrisul lui, în amintirile altora despre el, în faptul repudierii comedioarei într-un act *O soacră,* pe care n-a mai vrut s-o tipărească. Dar dovada cea mai elocventă o avem în dispariția caietelor în care era strînsă munca lui la *Titircă, Sotirescu et Co.* Nemulțumit de ce scrisese, Caragiale și-a distrus înainte de a închide ochii tot ce lucrase, la fel cu Gogol, care și-a pus pe foc sfîrșitul romanului *Suflete moarte.*

Dacă *D-ale carnavalului* a văzut lumina rampei și a tiparului, dacă autorul ei a admis să fie reluată de cîteva ori în timpul vieții lui, dacă a menținut-o în edițiile definitive alături de piesele a căror valoare n-a fost contestată decît de cei interesați, înseamnă că piesa se bucura de o egală prețuire în ochii severului ei părinte.

În broșura *Caragiali fluierat !...,* apărută scurt timp după premiera *D-ale carnavalului,* în aprilie 1885, doi tineri amici ai autorului, care semnează Stemi și Niger, declară între altele :

„Fluierata D-ale carnavalului *e pentru noi lucrarea de căpetenie a domnului Caragiali pentru că aci «farsa» e înlocuită printr-un mic petic de*

viață reală, în rănile căreia autorul își înfige degetele fără cel mai mic scrupul“.

Cînd o proclamă *„lucrarea de căpetenie a domnului Caragiali“* trebuie să ținem cont de focul polemicei și de drepturile mîniei, nu să luăm lucrurile ad-litteram. Dar, în același timp, se cuvine să admitem că părerile apărătorilor nu puteau fi departe de ale autorului, care probabil luase cunoștință de cuprinsul broșurii înainte de apariție. Caragiale însuși, într-o scrisoare către Missir din 11 dec. 1885, spune despre *D-ale carnavalului*: *„...este foarte bună, arătînd chiar un progres vădit de tehnică asupra* Scrisorii“.

Caragiale a avut desigur motive să păstreze *D-ale carnavalului* în rîndul capodoperelor lui teatrale. Are sau nu are această piesă loc în fresca lui satirică? Are sau nu dreptate critica literară să o disprețuiască? Are sau nu are voie, istoriograful literar de azi să n-o amintească?

Să vedem.

Opera dramatică a lui Caragiale are ca idee centrală demascarea goliciunii, lipsei de conținut sănătos, imoralității vieții politice și sociale din țara noastră în acea vreme. Ticăloșia sub masca patriotismului, impostura fără rușine, chiverniseala personală în dosul paravanului democratic, acestea sînt aspectele sub care ni se înfățișează statul burghezo-moșieresc, după ce ideile progresiste ale luptătorilor generoși de la 1848 au fost trădate. Caragiale deschide ochii în lume, în această atmosferă încărcată de josnicie, dar și de ridicol. Satira lui va surprinde aspecte ale acestei efervescențe, ale acestei mișcări de jos în sus, a celor dornici să parvină, lacomi de putere și de bani, a celor *„lipsiți de omenie și de caracter“*, care se îmbrînceau unii pe alții, dădeau din coate,

să-şi facă drum spre locurile de sus. Acesta este obiectivul satirei lui Caragiale. De la începutul începutului, de la „gogoşile“ din *Claponul* şi *Ghimpele,* pînă la cumplitul rechizitoriu *1907, din primăvară pînă-n toamnă,* articole, momente, schiţe, versuri, teatru — tot scrisul său nu are altă ţintă. Şi tocmai pentru că nu vrea decît să dezvăluie şi să ardă cangrena, să stoarcă şi să lepede puroiul, Caragiale nu satirizează niciodată elementele sănătoase ale societăţii, pe ţărani şi pe muncitori. Această atitudine a sa constituie o recunoaştere a sănătăţii morale, a curăţeniei sufleteşti, a energiilor cinstite, a forţei latente încă, ce exista în aceste pături ale societăţii, nădejdea viitorului.

Miezul operei satirice a lui Caragiale este teatrul. *O noapte furtunoasă, O scrisoare pierdută, Conul Leonida faţă cu reacţiunea* alcătuiesc o frescă a lumii pe care Caragiale a înfierat-o fără cruţare, pentru că a dispreţuit-o, a urît-o. *„Îi urăsc, mă!“* era concluzia lui de predilecţie pe care au consemnat-o în însemnările lor mai mulţi, şi Slavici, şi Ibrăileanu, şi Suchianu.

Fresca s-ar fi întregit prin proiectata comedie *Titircă, Sotirescu et Co.,* din care ne-a rămas numai atît ca să ne putem convinge că pe Caragiale nu l-a părăsit niciodată gîndul de a pune la stîlp, de a arde cu fierul roşu, ticăloşia contemporană. Să fi lăsat el de o parte această preocupare permanentă numai cît a scris *D-ale carnavalului?* Omul care n-a aşternut pe hîrtie un rînd în care să nu pună o cît de mică picătură de insecticid pentru gîngăniile pe care nu le putea suferi, să-şi fi luat acest răgaz, la un an după *Scrisoarea pierdută?*

Ipoteza aceasta trebuie înlăturată. Să căutăm alt drum.

Scrisoarea pierdută, opera capitală a lui Caragiale, este demascarea monstruoasei coaliţii, a faunei politice. Ni se înfăţişează aci întregul peisaj politic de la 1883, cu toate trăsăturile lui caracteristice, văzut prin prisma restrînsă a unui mic oraş de provincie. După cum lui Gogol îi este de ajuns să ne ţină trei zile într-un tîrguşor pierdut dintr-o gubernie neştiută, pentru a demasca şi biciui întreaga administraţie abuzivă şi coruptă a Rusiei ţariste, tot aşa marele nostru dramaturg izbuteşte să redea profilul întregului edificiu politic şi social al Romîniei vechi, în toată putreziciunea şi imoralitatea lui, ridicînd perdeaua asupra zbuciumului meschin din liniştitul orăşel de munte.

Prostia şi îndrăzneala, gătite în haine mincinoase, domnesc peste tot. Impostura e la ea acasă. Nici unul din oamenii ce se ciocnesc în piesă nu merită să fie unde e, nici ceea ce e. De la Trahanache, şeful politic al judeţului, care se minunează de filozofia la care a ajuns fiul său : *„o soţietate fără prinţipuri, va să zică că nu le are“*, şi pînă la institutorii Ionescu şi Popescu, care se închină în faţa adîncului adevăr : *„un popor care nu merge înainte, stă pe loc“*, toţi sînt necinstiţi, şireţi, imorali. Îşi poartă cu seninătate şi mîndrie incultura, se duşmănesc cîineşte, se pupă fără ruşine. Dar sînt „onorabili“ şi „stimabili“. Obiectivul pe care-l urmăresc este precis : să se ridice, să apuce un loc în primele bănci ale ierarhiei sociale şi după ce s-au instalat să se menţină cu orice preţ, să huzurească, să nu mai facă nimic. Farfuridi, ca şi Caţavencu, vrea un loc de deputat. Îl vor avea amîndoi. Dacă nu azi, mîine. Nimeni nu le contestă meritele, de vreme ce ştiu

să joace cu oarecare îndemînare rolul ce şi l-au asumat singuri în vicleimul politic. Ştiu să se maimuţărească îndeajuns ca să pară ceea ce nu sînt, şi vor ajunge — ca atîţia semeni de-ai lor — acolo unde nu merită. Totul este să lupte între ei, în arena publică, atît încît corpul electoral, docila clientelă pe care şi-au alcătuit-o, să-i creadă cît de cît, fără să dea pe faţă mascarada politică : monstruoasa coaliţie.

În *Noaptea furtunoasă* facem cunoştinţă cu altă lume : elemente ce vor pătrunde pînă la urmă în marea burgheziei, cum trebuia să se întîmple în *Titircă, Sotirescu et Comp.* La fel cu cei din *Scrisoarea pierdută*, oamenii din *Noaptea furtunoasă* sînt mînaţi tot de dorinţa de a se ridica pe scara socială, de a urca prin orice mijloc spre vîrful piramidei. Nu ştiu încă pe unde să meargă, paşii lor sînt nesiguri, obiectivele nu sînt deplin fixate. Dar tendinţa e limpede la toţi, femei şi bărbaţi, de la Spiridon pînă la Jupîn Dumitrache. Deocamdată sînt obsedaţi de eticheta de „mitocani", pe care vor să şi-o dezlipească de pe frunte, deşi li se potriveşte atît de bine. Caută să-şi apropie nişte maniere „distinse", îşi scrîntesc limba cu vorbe la modă, auzite de la oamenii pe care se silesc să-i imite, să-i maimuţărească, fiindcă îi invidiază. Se simt atraşi spre onoruri publice. Jupînul cherestegiu e „căpitan", iar pe cumnată-sa Ziţa o va da — cu zestre cu tot — unui „scîrţa-scîrţa pe hîrtie", pentru că socoteşte că acest „coate-goale" va ajunge „dipotat", „curînd-curînd". Îşi însuşesc din gazetă frazele demagogice ale pseudodemocraţilor, deşi le înţeleg alandala (ca şi cei din *Scrisoarea pierdută*, de altminteri). Şi asta, pentru că se pregătesc să intre în „politică", portiţa pe unde simt că e mai uşor urcuşul spre

chiverniseală, spre consideraţie, spre mărire. De scrupule morale nu se împiedică ; se vor servi şi ei de aceleaşi metode ca şi cei din *Scrisoarea pierdută*, metode în care imoralitatea e de rigoare. Vor să fie şi ei în rîndul celor ce trăiesc bine, cîştigă mult, nu muncesc de loc, nu fac nimic : burghezia.

În *Noaptea furtunoasă* vedem : cum se va căţăra burghezia în formaţie spre vîrful edificiului social, prin orice mijloace şi cu orice preţ.

Titircă, Sotirescu et Comp. ne-ar fi arătat aceiaşi oameni ajunşi la punctul terminus al ascensiunii : deputaţi, senatori, miniştri, mari moşieri, petrolişti, stăpîni ai banului. Piesa aceasta, care a rămas un simplu proiect, ar fi întregit fresca unei lumi pe care Caragiale a urmărit-o cu toată ura lui, pentru că o ştia marea beneficiară a minciunii, a imposturii.

Încape *D-ale carnavalului* în această frescă ? Sau este în adevăr o producţiune lipsită de preocupări, un simplu vodevil, o înlănţuire de situaţii mai mult sau mai puţin amuzante, împănate cu vorbe de duh, spuse pentru ele înseşi ?

Aici e sîmburele problemei.

În *D-ale carnavalului*, bisturiul autorului pătrunde într-un strat mai jos decît cel din *Noaptea furtunoasă*. Un bărbier de mahala, patron de „frizărie model" ; încă un bărbier, lucrător în prăvălia celuilalt ; Miţa Baston şi Didina Mazu, două profesioniste ale amorului ; Pampon, un fost ofiţer de vardişti, astăzi fără meserie ; Mache Razachescu, ce-i mai zice şi Crăcănel, excămătar şi samsar ; un catindat de la percepţie ; un ipistat care seamănă ca două picături de apă cu Nae Ipingescu.

Să ne ocupăm pe rînd de fiecare.

Nae Girimea e băiat simpatic şı cu trecere la „dame" ; poate că a ajuns patron cu concursul economiilor uneia din ele. Vine tîrziu la prăvălie, pe al cărui geam scrie *„frizăria model Nae Girimea"* dar înăuntrul căreia briciul îl mînuieşte mai mult lucrătorul Iordache.

„— *Ce dracu face domn Nae de nu mai vine? Sînt aproape de douăsprezece... Mă leşin de foame!"* — spune desperat Iordache.

„Tratează" amor şi cu Miţa şi cu Didina.

Dar, aşa cum lasă lui Iordache grija prăvăliei, o lasă pe Miţa în seama lui Crăcănel şi pe Didına în seama lui Pampon, ştiindu-i pe amîndoi oameni cu parale. S-ar putea spune că el ţine la aceste legături chiar mai mult decît ele.

— *„Vrei să te lase Pampon?... Vrei să-l laşi pe Crăcănel?"*

Cu asta le potoleşte Nae cînd le simte că, din dragoste pentru el, şi-au ieşit din sărite.

„— *Fiţi fete cuminte, că pe urmă mă supăr pe amîndouă...*", le aminteşte dom' Nae, înzestrat cu mai mult simţ practic decît ele.

Foarte galant, invită pe toată lumea la masa... aranjată cu banii lui Pampon şi Crăcănel.

Vreau să trăiesc bine, fără să fac nimic, lăsîndu-mi grijile pe seama altora, ar fi supratema lui Nae Girimea.

„Il cheamă Iancu Pampon ; îi mai zice şi conţina cu 5 fanţi ; a fost tist de vardişti de noapte la Ploeşti ; acuma face pe jucătorul de cărţi." Asta e tot ce a putut să afle Crăcănel despre inamicul său. Pampon şi-a părăsit slujba ca să devină „particoler" şi să se poată lăuda că trăieşte „ca boierii", fără să facă nimic. Veniturile lui — destul de serioase ca să poată satisface toate capriciile Didinei — provin din jocul de cărţi, unde

cîştigă sistematic, pentru că are „merchezul" lui : *„la mine nu e noroc, e ştiinţă : îi iau la sigur"*, nu se sfieşte el să declare Miţei pe care abia o cunoscuse. *„Eu n-am prăvălie, domnule, nu sînt cupeţ, sînt particoler !"* îi spune plin de mîndrie lui Iordache. Asta ar fi idealul lui, să trăiască toată viaţa din expediente, cum a văzut că fac atîţia alţii pe care îi socotea mai ceva decît el. Supratema lui Pampon este deci : Vreau să trăiesc şi eu ca boierii, fără să fac nimic, din munca proştilor.

Sînt cineva, am din ce trăi, fără să mai fac nimic, şi nu vreau să mă calce nimeni pe coadă, este supratema lui Mache Razachescu, zis *Crăcănel*, zis Mangafaoa. Acum e rentier, face parte din lumea „respectabilă" *a celor ce nu fac nimic*. Excămătar şi samsar (această preţioasă indicaţie nu s-a păstrat decît pe afişul primei reprezentaţii), a speculat destul ca acum să nu mai aibă altă grijă decît să-şi mîngîie barbetele şi amantele. Pentru că *ţine mult la amor*, are întotdeauna o ţiitoare, pe care... o ţine mai mult pentru alţii. Cum nu permite să-l calce nimeni pe coadă, cînd îi trage cineva palme — în speţă Pampon — nu-l slăbeşte pînă... „mizerabilul" nu-i spune pentru ce : *„Eu cînd îmi trage cineva palme... eu turbez !... cu dinţii îl apuc, nu-l las nici mort pînă nu-mi spune pentru ce"*. Cînd află că e pentru *„a opta oară tradus"*, că... *„acuma... şi Miţa"*, focul lui cel mare e că Bibicul *„devine în chestie de traducere şi pentru el şi pentru Pampon"*, ci că *„îşi bate joc de ei, îi duce din încurcătură în încurcătură"*. Pînă la urmă se convinge că Nae e mai ceva decît pare : *„frizer, frizer, dar nu ştii ce băiat galant e"*, şi o imploră el însuşi pe Miţa să accepte invitaţia galantului frizer.

Catindatul de la percepție este un bugetivor în devenire, ideal urmărit de o mare parte din tineretul epocii : să-și asigure viitorul de căpușe pe spinarea țării.

Pînă se va realiza visul republican al lui Conul Leonida *„ca fiecare cetățean să aibă cîte-o leafă bună pe lună, toți într-o egalitate“*, vrea și el, ca orice tînăr, *„să-și facă o carieră“*, să ajungă lefegiu ca... *să nu facă nimic*. Catindatul nostru are din ce trăi, *„are parte în bogasierie la Ploiești“*, *„îi trimite parale nenea Iancu“* dar el dorește să fie în tonul zilei : să aibă leafă, *să nu facă nimic* altceva decît *„să umble prin cafenele și pe la baluri“*. Pentru a înhăța acest prim oscior din banul public, e în stare de orice sacrificiu. Deocamdată își tocește degetele scriind în fiecare zi *„o groază de avizuri“* și — deși n-are încă leafă, îi e teamă să nu-și piardă locul : *„mă destituie, nu se poate să lipsesc“*. Grija lui de căpetenie e să nu i se *„zdrobească cariera de la percepție“*, de-aia nu știe ce să mai facă să nu afle nen-su Iancu că a fost la bal ; nen-su Iancu, care nu-nțelege spiritul vremii, ar fi în stare *„să-l puie la ipitropie și să-l ia înapoi la prăvălie“*.

Supratema Catindatului este : Vreau să fiu lefegiu de stat, ca să nu fac nimic.

Vreau să-mi fac o carieră, ca pe urmă să nu mai fac nimic, este supratema Miței Baston. E tînără, e nostimă, are pe „vino-ncoa“ și... după cum a văzut la altele mai ceva decît ea..., aceste atribute sînt adevărate comori, dacă știi să le pui în valoare.

Cînd Nae o cheamă la realitate cu primejdioasa întrebare :

„— *Vrei să-l lași pe Crăcănel?*“

Mița răspunde prompt și cu mult înțeles :

„— Ah! L-aşi lăsa eu pe Mangafaoa pentru tine. Dar nu pot, trebuie mai întîi să-mi fac o carieră.“

Aceste două replici sînt esenţiale pentru caracterul Miţei şi al lui Nae. Aci apare limpede preocuparea lui Nae ca prietena lui să nu-şi primejduiască sursa de venituri, de unde poate că se adăpa şi el la nevoie. Miţa l-ar lăsa pe Crăcănel pentru frizerul galant, dar... *nu poate*. Acest „nu pot“ înseamnă desigur că ea ştie că Nae n-ar primi-o fără bani la ciorap. Deci trebuie mai întîi să-şi facă o carieră — prin farmecele ei şi prostia mangafalelor — ca pe urmă... *să nu mai facă nimic.*

Gherea o socotea *„nereală şi ilogică“*, susţinînd că *„tiradele ce le pronunţă“* sînt puse de autor în gura ei *„numai pentru a-şi bate joc de frazele democratice“*. Dar Gherea neglijează faptul că aceste fraze democratice erau pe buzele tuturor celor ce se băteau cu pumnii în piept că sînt progresişti, tribuni ai poporului, că ele erau calul de bătaie al celor ce voiau să-şi facă loc în sus.

Tot pe aceste tirade ale Miţei se întemeiază şi Ibrăileanu cînd afirmă că *„marele nostru satiric... exagerează, peste marginile permise de artă, ridicolele revoluţionarismului“*. *„E clar* — argumenta el — *că n-a existat niciodată o femeie în fundul mahalalei bucureştene care, în dezesperarea ei de concubină părăsită, să invoce republicanismul, pe 11 februarie, Statuia Libertăţii de la Ploeşti şi celelalte.“*

Marele critic ieşean face o confuzie. Miţa nu e o femeie din fundul mahalalei bucureştene, ci... ploieşteancă: *„ai uitat că sînt ploeşteancă, da! Ploeşteancă, Năică, şi-am să-ţi torn o revuluţie, da, o revuluţie... să mă pomeneşti!“*

În calitatea ei de ploieşteancă, păstrează amintirea ridiculei tentative republicane a lui Candiano-Popescu, pe care Caragiale a persiflat-o de atîtea ori.

Iar atunci cînd spune : *„Ai uitat că sînt fiică din popor“*, Miţa revendică pentru sine aceeaşi calitate pe care şi Nae Ipingescu o recunoaşte lui Chiriac : *„E băiat bun, de-ai noştri, din popor!“* (pentru că, în concepţia lor, „popor“ înseamnă ipistaţi venali ca Ipingescu, femei de moralitatea Miţei, sau tejghetari ce vor ajunge mari petrolişti ca Chiriac).

Miţa mai pretinde că : *„În vinele mele curge sîngele martirilor de la 11 februarie“*. Ibrăileanu însă uită că lovitura de la 11 februarie — detronarea lui Cuza — a fost un gest reacţionar al unui grup de politicieni şi moşieri, care nu s-a făcut pentru a îndruma ţara pe drumul republicii, ci pentru a o da în exploatarea unei dinastii străine, aşa cum s-a şi întîmplat. În consecinţă, inconsecvenţa pe care Ibrăileanu caută s-o atribuie lui Caragiale nu apare fundată.

Pe 11 februarie îl invocă şi Cetăţeanul turmentat, care pe baza lui a ajuns negustor şi apropitar — *„mă cunoaşte conu Zaharia de la 11 februarie“*. Iar conul Leonida o spune pe faţă că dacă ai fi fost în Bucureşti pe vremea aia (11/23 făurar) — *„puteai trage un ce profit“*.

Privite în contextul general al satirei caragialeşti, aceste tirade au un înţeles complet opus celui pe care li-l atribuie cei doi critici. Rostindu-le, Miţa e în tonul zilei, maimuţăreşte astfel pe cei ce fără ruşine făceau paradă de formule democratice, în timp ce-şi îngroşau punga şi-şi rotunjeau pîntecele, exploatînd tot ce era de exploatat. Ca-

ragiale nu ridiculizează aci frazele democratice şi „revoluţionarismul", ci pe profitorii lor.

Didina Mazu — fiind din aceeaşi plămădeală ca şi Miţa Baston — are o supratemă asemănătoare : *„Vreau să-mi asigur viitorul, un viitor în care să nu fac nimic"*.

După cum „cariera" Miţei va depinde de punga lui Crăcănel, sau a altora de teapa lui, Didina îşi va asigura viitorul din veniturile pe care Pampon le realizează cu „merchezul" lui, sau din ce va putea smulge de la alţii ca el. În *„intriga asupra romanţului ei cu Nae"*, care uneori *„curge în defavor"*, nu caută altceva decît *„un adorant pînă la moarte"*. De aceea, cînd se simte ameninţată de *„revuluţia republicanei apilipisite de Ploieşti"* exclamă dezolată : *„Sînt compromentată... Mi-ai omorît viitorul, domnule Nae !"*.

Viitorul, ea nu şi-l vede asigurat pe altă cale decît prin punerea în valoare a tinereţii şi a graţiilor ei, pînă va aduna atît ca să poată gusta netulburată deliciile „romanţului" ei cu de-alde Nae... *fără să mai facă nimic*.

Iordache este unul din puţinele personaje care, în această piesă cu o intrigă sprijinită numai pe aventuri de amor, nu are nici o preocupare personală de acest fel. El este confidentul lui Nae Girimea, el este acela care primeşte spovedania Miţei şi tot el ia, sub aripa lui ocrotitoare, fantezia de ultima oră a patronului său : idila cu Didina Mazu.

În mijlocul tuturor acestor frămîntări amoroase, cea dintîi grijă a lui Iordache rămîne : *„să-mi isprăvesc porţia de varză"* (actul I, scena VIII).

Tot aşa precum în toiul balului la care s-a dus de dragul patronului şi amicului său Nae, el nu „tachinează" pe nimeni, nu aleargă după nici o

„mască“, ci se mulţumeşte „să se dea la o gargariseală“. Ca şi Nae, are grijă ca legătura Miţei cu Crăcănel să nu se tulbure, pentru că e aducătoare de avantaje.

Cînd află că tînărul cu măseaua, Catindatul, e de la percepţie, îi dă mai multă atenţie, raporturile cu cei de la percepţie putînd aduce un „ce profit“. Tot el întreţine prietenia cu ipistatul cam pe aceleaşi temeiuri care apropie pe Nae Ipingescu de jupîn Dumitrache : negustorimea şi poliţia sînt făcute să se înţeleagă. Va înfuleca bucuros împreună cu Nae şi Ipistatul din mezelurile pe care le oferă Crăcănel şi Pampon pocăiţi.

Supratema lui este : Vreau să-mi am în fiecare zi asigurată porţia mea de varză, cu cît mai puţină muncă.

Cu Iordache s-a făcut întotdeauna greşala de a-l socoti un om tînăr. Nu numai numele său contrazice această tinereţe. Caragiale, care a fost un adevărat poet al numelor, le-a dat întotdeauna semnificaţia corespunzătoare sonorităţii lor. Iordache — ca şi Costache, Filipache, jupîn Dumitrache, Tache (Farfuridi), Stasache (din *Cadou)*, Matache (din *Diplomaţie*) sînt toate nume de oameni în vîrstă ; iar cînd eroii lui sînt tineri, Caragiale îi botează : Costică, Mitică, Rică (Venturiano), Mişu (locotenentul din *High-Life)*, Fănică (Tipătescu). Nu acesta este însă singurul motiv pe care ne întemeiem pentru a determina vîrsta lui Iordache. Tot ceea ce face el în decursul acţiunii sprijină afirmaţia noastră.

Am arătat cît de indiferent e Iordache la *„chestiile de amor“*.

Catindatului, care vine să-şi scoată măseaua, i se adresează : *„Nu mai merge, tînărule!“* (actul I, scena III). În situaţia lui Iordache, numai un om

în vîrstă își poate permite acest ton familiar cu un mușteriu.

Nae Girimea n-ar încredința misiuni atît de delicate unui tînăr care ar putea eventual să-i fie concurent în aventuri. Mița Baston n-ar acorda nici ea atîta încredere unui individ care nu s-ar bucura în ochii ei de un deosebit prestigiu. Iordache îl are pe acel al vîrstei.

E adevărat că Mița, adresîndu-se lui Pampon, îi spune : *„Dacă poftiți și dumneavoastră să-l așteptați... vine ori dînsul, ori băiatul..."* (actul I, scena V), înțelegînd prin „băiat" pe Iordache. Însă „băiatul", în această frază, arată nu vîrsta, ci slujba, rangul în prăvălie al celui indicat. Iordache este „băiatul", adică lucrătorul, spre deosebire de „stăpîn", adică patronul Nae. În același sens se exprimă și Pampon mai tîrziu : *„Aflasem adineauri de la băiatul de aici..."*

Să nu uităm că pe vremuri se spunea unui chelner — indiferent de vîrsta lui — garson, adică băiete.

Felul cum vorbește cu Pampon, felul cum îl scoate din prăvălie pe Crăcănel și, în general, chipul cum îi joacă pe degete pe amîndoi — oameni în vîrstă și cu parale — nu sînt fapte ale unui om lipsit de experiență, nu pot să fie isprăvile unui tinerel. Iar dacă niciodată, în toate aceste isprăvi de carnaval, Iordache nu trezește gelozia nici unui bărbat — fie el Pampon, Crăcănel sau Nae Girimea — asta este cea mai bună dovadă că toți îl socotesc scos din cîmpul de luptă al amorului.

Dar raporturile lui cu Ipistatul ? Ar putea un băiețaș să dea peste nas unui subcomisar că ia prea des mită, că ori de cîte ori i se cere un serviciu pretinde plata imediată sub forma numerelor la

„lotărie“ ? Sau ar putea el să aibă îndrăzneala să apeleze la concursul poliţiei pentru rezolvarea unor treburi atît de puţin serioase ca cele din *D-ale carnavalului ?*

Iată dar că vîrsta lui Iordache, bărbat cuminţit, trecut de patruzeci de ani, nu este arătată numai de sonoritatea numelui său, ci reiese obligatoriu din analiza relaţiilor lui cu fiecare personaj în parte. Un Iordache tînăr alterează toate situaţiile şi creează raporturi false în desfăşurarea acţiunii.

Supratema *Ipistatului* este : Să am totdeauna lista de lotărie în buzunar, pentru că vreau s-o complectez mereu.

Asta e formula „delicată“ pe care a născocit-o pentru a obţine imediat contravaloarea serviciilor pe care le face de cîte ori se apelează la oficiile lui.

Croit pe calapodul lui Nae Ipingescu, ipistatul nostru este în cele mai amicale relaţii cu negustorimea din „despărţirea“ lui.

„— *Ia vezi, nu da drumul negustorilor ălora, pînă nu venim ori eu, ori d. Nae*“, îi porunceşte Iordache, după ce i-a dat francul ; la care ipistatul răspunde prompt : *„Vor... vorrrrbă ! Las' pe mine, îi regulez eu !*“ Iar noaptea, istovit de treburile care l-au preocupat toată ziua — păzitorul ordinei publice, „beat-frînt“, chiuie şi trage la pistoale de sperie mahalaua (vezi *Conul Leonida faţă cu reacţiunea*, scena V).

Iată tipurile pe care le întîlnim în *D-ale carnavalului.*

Nici unuia dintre ei nu-i lipseşte acel „indice individual de clasă“, care determină comportarea lor socială. Aceşti oameni nu sînt simple personaje de farsă, care ar putea evolua într-o piesă de teatru ce nu zugrăveşte caractere, ce n-ar avea altă

preocupare decît amuzamentul gratuit. Prin ei, Caragiale creionează un întreg strat social, noroiul mahalalelor, ce privește cu jind lumea de sus, a cărei viață de huzur o invidiază. Ei n-au alt ideal decît să se vadă în situația „boierilor", care au de toate *fără să facă nimic,* nu muncesc, n-au altă grijă decît să trăiască bine și pe care ei îi văd plimbîndu-se răsturnați pe pernele moi ale trăsurilor.

Dacă Pampon și-a lăsat slujba și preferă să rămînă măsluitor de cărți, dacă Mița și Didina n-au alt gînd decît să se vîndă pentru a putea trîndăvi, dacă Nae Girimea nu vrea să muncească, dacă Catindatul de la percepție ține cu tot dinadinsul să sugă laptele dulce al bugetului, în loc să-și cîștige pîinea în bogasieria lui nen-su Iancu, e că acesta e comandamentul zilei, așa e de bonton, așa văd la cei de deasupra lor, în lumea de unde și-au ales fiecare modelul de viață.

Lipsa oricărui simț moral, dorința de a trăi din expediente sau din bugetul statului, înclinarea de a-ți însuși bani nemunciți, mîndria de a fi „particoler", adică de a sta cu mîinile în sîn, acceptarea profiturilor ilicite, toate acestea nu s-au născut în noroiul mahalalelor, ci în saloanele, cluburile și budoarele lumii de sus, pe care cei din *D-ale Carnavalului* se ostenesc să o maimuțărească.

„Adevărul este crud să-l spui oricărui strat al societății, cu atît mai crud cu cît stratul este așezat mai sus", mărturisesc apărătorii lui Caragiale în broșura *Caragiali fluierat!*

Marele satiric nevoind să zugrăvească direct societatea bună — căreia adevărul i se pare cruzime — s-a mulțumit să arate racilele acestei lumi reflectate în stratul de jos, care vrea să o imite.

Marele satiric nu era încă hotărît să zugrăvească de-a dreptul societatea de sus. Acest lucru avea de gînd să-l facă mai tîrziu în *Titircă, Sotirescu et Comp.* În *D-ale Carnavalului*, el s-a mulţumit să arate bubele acestei lumi, reflectate în stratul de jos, care se căznea să o imite. După cum în *Scrisoarea pierdută* Caragiale, fără să atace în plin pe „zeii" politici, reuşeşte totuşi să arate întreaga putreziciune a vieţii lor, mărginindu-se la limitele unui orăşel de provincie, tot aşa, în *D-ale Carnavalului*, dezvăluie toată hidoşenia morală a celor cocoţaţi prea sus, prin imaginea răsfrîntă în comportarea imitatorilor lor. Această abilitate i-a reuşit în *Scrisoarea pierdută*. Fără ea nu i s-ar fi pus la dispoziţie scena oficială. I-a izbutit mai puţin cu *D-ale Carnavalului*, care a fost izgonită din teatru după două reprezentaţii. În 1885, toată lumea a priceput despre ce este vorba : galeria, care a aplaudat „din răsputeri", la fel cu cei ochiţi de ura lui Caragiale, care au reacţionat imediat tot din răsputeri. E bine să înţelegem şi noi că *D-ale carnavalului* nu este un simplu şi inofensiv vodevil.

Dacă n-ar fi decît limbajul, modul atît de bine caracterizat cum se exprimă fiecare personaj. Acesta nu este limbajul comediei gratuite, al farsei ce nu are alt rost decît să provoace rîsul neghiob, este limbajul satirei celei mai adevărate.

D-ale carnavalului îşi are locul ei în fresca începută cu *Scrisoarea pierdută* şi *Noaptea furtunoasă*. *D-ale carnavalului* se integrează perfect în aspra satiră caragialescă. *D-ale carnavalului* ne prezintă cu cruzime imaginea răsturnată a societăţii de sus, văzută ca într-o oglindă deformantă în maimuţăreala celor ce jinduiau să o ajungă.

Ideea ei centrală este : Cum se sileşte mica burghezie să imite pe cei de sus, să trăiască fără să facă nimic, şi cum nu izbuteşte decît să-i maimuţărească.

Critica literară nu are dreptul s-o dispreţuiască. Cel puţin azi. Dreptate a avut burghezia cînd, muşcîndu-şi mîinile pentru premiul ce s-a pripit să i-l acorde, a pornit împotriva acestei piese cea mai susţinută campanie de denigrare. Şi, recunoaştem, avea pentru ce.

După cum am arătat, în trecut (pînă în 1943), *D-ale carnavalului* a întrunit la Teatrul Naţional abia 37 de reprezentaţii.

Insuccesul acesta — dezminţit numai în 1950, cînd *D-ale carnavalului* a trecut de două sute de spectacole, fără să-şi fi încheiat cariera — nu se datoreşte unor defecte organice ale piesei, aşa cum greşit s-a socotit pînă acum, ci pur şi simplu unor scăderi de ordin tehnic regizoral. Anume, prin confuzia pe care a provocat-o întotdeauna prezentarea defectuoasă a actului II.

În actul II, care se petrece într-un bal mascat de mahala, personajele pe care le cunoaştem din actul I se întîlnesc şi se ciocnesc în cele mai variate situaţii, dar sînt costumate şi mascate. Ceva mai mult, în cursul acţiunii actului II, aceste personaje îşi schimbă între ele costumele.

Pentru a putea urmări peripeţiile atît de complicate din acest act şi pentru a te putea amuza de desfăşurarea lor, trebuie să ştii în fiecare clipă — de la prima apariţie în scenă a fiecărui personaj — cu cine ai de-a face : dacă „masca" ce ţi-a apărut în faţă este Didina Mazu sau Miţa

Baston, dacă craidonul care o „tachinează" este Catindatul, Crăcănel sau Nae Girimea.

Confuziile, care se produc în piesă, trebuie să fie confuzii numai pentru personajele piesei, nu şi pentru spectator. În acest scop, e necesar ca — ori de cîte ori se poate — personajele *să-şi scoată masca* cînd sînt în scenă şi să şi-o pună numai atunci cînd trebuie să credem că partenerii lor nu le recunosc. Ceva mai mult, regizorul va avea grijă, în limita posibilităţilor ce i se oferă — ca interpreţii să fie aleşi în aşa fel încît, prin înfăţişarea lor diferită, să ne împiedice de a confunda pe Miţa cu Didina, pe Nae Girimea cu Iordache sau cu Catindatul.

Aceste confuzii trebuie să rămînă nişte simple convenţiuni teatrale, ca atîtea alte convenţiuni pe care se întemeiază arta dramatică. Spectatorul trebuie să ştie, de pildă, în fiecare clipă, că cea care vorbeşte este Miţa Baston — şi vorbeşte în numele ei — şi că este tot Miţa Baston şi atunci cînd apare în costumul Didinei Mazu cu gîndul să nu fie recunoscută. Acelaşi lucru cu Nae Girimea, Catindatul, Iordache.

În trecut, s-a urmărit — de exemplu — întotdeauna ca Didina Mazu şi Miţa Baston să fie interpretate de actriţe cu siluete asemănătoare, ca să-şi poată schimba costumul între ele, să poată trece una drept alta. Astfel ele puteau fi foarte uşor confundate pe scenă de personajele piesei, dar erau confundate şi de spectatori.

În ultima montare de la Teatrul Naţional, rolurile acestea au fost însă încredinţate unor actriţe a căror înfăţişare înlătura — în mod definitiv — această posibilitate. Diferenţa apreciabilă de înălţime dintre Carmen Stănescu (Miţa Baston) şi

Cella Dima (Didina Mazu) făcea ca publicul să nu se poată înşela niciodată. Ele îşi schimbau costumele între dînsele — de fapt, foloseau două costume identice, făcute pe măsura fiecăreia — Pampon, Iordache sau Nae le luau pe una drept alta, aşa cum cere desfăşurarea acţiunii, iar spectatorii se amuzau copios de păcăleala celor de pe scenă.

Dacă vom face în aşa fel încît şi spectatorii să cadă victimă acestor păcăleli de la un moment dat, acţiunea nu mai poate fi urmărită, intriga nu mai este înţeleasă, interesul publicului scade şi restul spectacolului se desfăşoară într-o indiferenţă din ce în ce mai supărătoare. Şi într-o piesă, atît de bogată în peripeţii, ca *D-ale carnavalului*, este de ajuns să scapi firul intrigii o singură dată, ca să nu-l mai poţi regăsi de loc.

Tot pentru a se înlesni urmărirea acţiunii piesei, nu e bine să se facă abuz de figuraţie. Preferabil ar fi chiar să nu apară pe scenă nici un alt personaj afară de cele indicate de autor. Iar figuraţia să apară numai cînd spune autorul, la sfîrşitul actului.

Balul, în mijlocul căruia se desfăşoară acţiunea actului II, trebuie să rămînă în culise, să fie mai mult sugerat prin muzică. El nu trebuie să încurce acţiunea prin intervenţia în scenă a unor apariţii de care nu este nevoie şi care ar îngreuna urmărirea peripeţiilor prin care trec eroii piesei.

Respectîndu-se cu cea mai mare stricteţe indicaţiile autorului, nefăcîndu-se abuz de inutile şi nefericite completări cu orice preţ, se vor obţine rezultatele cele mai satisfăcătoare.

Indicăm mai jos fragmentele regizorale în care am împărţit acţiunea piesei, în cursul muncii noastre de pregătire a spectacolului.

ACTUL I

1 Un muşteriu care n-a venit pentru alişveriş (1-39).
2 Biletul cu scamatoria spiţerului (40-112).
3 Miţa e nenorocită (113-158).
4 Un muşteriu care îşi aplică metoda lui Matei (159-257).
5 Pe Iordache îl cheamă porţia de varză (258-271).
6 Un aliat providenţial (272-400).
7 Crăcănel intră în arenă (401-464).
8 Grele clipe îl aşteaptă pe „dom' Nae" (465-507).
9 „Şi am să-ţi torn o revuluţie... să mă pomeneşti!..." (508-567).
10 „Pst! pst! Bibicule!" (568-604).
11 Măseaua nevinovată (605-625).

ACTUL II

12 Catindatul recurge la alte metode (626-649).
13 „Dama de verde" îşi pierde pomponu (650-677).
14 Crăcănel vrea să ştie „pentru ce?" (678-691).
15 „Vrei să te duci fără pampon?" (692-714).
16 „Nea Iancu la Bucureşti?" (715-738).
17 Miţa caută pe turc sau pe cazac... (739-754).
18 ...dar dă peste Crăcănel (755-758).
19 Catindatul are o idee salvatoare (759-791).
20 Crăcănel dă, în sfîrşit, peste „nenea Iancu" (792-856).
21 „Mangafaua... eu sînt!" (857-878).
22 Pampon şi Crăcănel — aliaţi (879-892).
23 Nici cazacul nu e Nae! (893-924).
24 „Costumul polinez! E Didina cu Bibicul!" (925-940).
25 „Aide după turc!" (941-947).

26 „Haide, haide, Nae, să mergem ; mi-e frică..." (948-958).
27 „Nu te las să pleci cu costumul meu..." (959-974).
28 Cadril cu „vitrion" (975-1009).

ACTUL III

29 „Mi-ai omorît viitorul, domnule Nae" (1010-1041).
30 „Vine o birjă !" (1042-1070).
31 „Uite-i... nu sînt !" (1071-1125).
32 Poliția ! (1126-1174).
33 „Am o listă de lotărie !" (1165-1182).
34 „Nu pot să plec fără costumul meu !" (1183-1223).
35 „Ai să tragem clopoțelul la o spițărie..." (1224-1232).
36 Între „dama de verde" și „republicană" (1233-1262).
37 Diplomația lui Nae (1263-1290).
38 „Ai văzut că nu sîntem pungași ?" (1291-1318)
39 Între „oameni de lume" (1319-1338).
40 „A murit francul !" (1339-1344).
41 Tot ele cu gura mare (1345-1361).
42 Nae stinge focul ! (1362-1372).
43 „Era un fel de cerneală violentă !" (1373-1390).
44 „Știi s-o scoți ? Scoate-o !" (1391-1400).

O ultimă recomandare.

Antrenați de situațiile și de replicile atît de comice ale piesei, să nu uităm totuși nici o clipă care a fost adevărata atitudine a lui Caragiale față de personajele sale, atitudine pe care și-a exprimat-o cît se poate de limpede atunci cînd i-a spus, *„cu o privire aspră"*, lui Ibrăileanu : *„Îi urăsc, mă !"*

Să nu uităm acel „indice individual de clasă“ caracteristic pentru fiecare personaj. Să nu uităm însă, în același timp — așa cum ne sfătuiește cu atîta înțelepciune Gorki — nici că acest „indice de clasă“ nu trebuie „pus omului pe față“. Interpretul nu trebuie să se limiteze doar la sublinierea trăsăturilor ținînd de esența socială a personajului, ci să înfățișeze această esență ca o parte integrantă a vieții lui sufletești și a caracteristicilor individuale.

CARAGIALE ŞI EDITORII SĂI

Caragiale, unul dintre scriitorii noştri cei mai legaţi de popor, scrie — ca şi Eminescu — într-o limbă vie, colorată, tot atît de actuală azi ca şi acum 70 de ani, în timp ce limba altor scriitori, aserviţi culturilor apusului, se învecheşte, se usucă în cincisprezece ani.

Dispreţul intelectualilor burgheziei pentru limbă este îndeobşte cunoscut. Nu tot atît de cunoscută este lupta neobosită pe care a dus-o Caragiale pentru respectul scrisului său, pentru respectarea limbii sale literare.

Ca o contribuţie modestă la opera de reconsiderare, dăm paginile ce urmează, în care vom căuta să arătăm un aspect al strădaniei lui Caragiale pentru apărarea scrisului său : lupta sa cu editorii, pentru respectarea integrală a textului, a ortografiei şi a punctuaţiei sale. Acestea nu erau considerate de scriitor ca simple „forme exterioare", nu se lupta pentru ele doar de dragul lor, — Caragiale ţinea la aceste forme nu ca la un simplu înveliş al unui preţios conţinut. Caragiale

își dădea seama, mai mult decît oricine, că în particularitățile de text, în ortografie și punctuație el pusese o mică parte din substanța însăși a operei sale.

Vom căuta să arătăm aceasta.

Vom încerca să aruncăm o privire asupra felului cum a fost maltratată în trecut limba celui mai strălucit satiric al nostru de către bonzii culturii burgheze. Și ne vom sili ca cele ce urmează să fie o pledoarie pentru reeditarea lui Caragiale într-o tipăritură supravegheată cu grijă mare, o ediție definitivă.

În tinerețe, Caragiale a fost, printre altele, sufleur și corector tipografic. Sufleurul Caragiale a ajutat autorului dramatic de mai tîrziu să stăpînească meșteșugul construcției dramatice, iar corectorul i-a dăruit groaza de „greșala de tipar", pe care a păstrat-o toată viața.

În corespondența sa, mai cu seamă din epoca refugiului la Berlin, Caragiale pomenește neîncetat de corecturi. În scrisorile către prieteni, în corespondența de afaceri în contracte, el luptă necontenit cu greșelile de tipar ; folosește orice prilej pentru a-și apăra scrisul de ușurința zețarului, de intervențiile corectorului, de vinovăția editorilor.

Încă din 1881 — cu mult înainte de apariția volumelor de teatru — scrie lui Iacob Negruzzi, secretarul *Convorbirilor literare*, la Iași :

„pentru ce nu mi-ai trimis a doua corectură, și mi-ai lăsat opera plină de greșeli, greșeli compromițătoare ? ...răspunde, pentru ce ? Eram hotărît să nu-ți mai trimit urmarea...

Îți trimit pe a doua, am onoarea însă să-mi formulez niște condiții, fără de care nu voi să mai apară ceva de mine în Convorbiri. *Iată condițiile :*

Să-mi trimiți două corecturi și să mi se execute toate însemnările făcute de mine..."

Iată-l, deci, la începutul activității sale literare, gata să rupă relațiile cu acea foaie literară, din pricina greșelilor de tipar. Pentru ca în 1909, spre sfîrșitul vieții, deci, să-și înceteze colaborarea plătită la *Universul*, din același motiv. La 9 aprilie 1909, adresează lui Dumitrescu-Cîmpina, directorul ziarului, următoarea scrisoare :

„*Stimate amice, am primit scrisoarea d-tale din 19 martie, care desigur e o păcăleală nostimă de 1 aprilie nemțesc, căci o dată cu scrisoarea am primit și numărul 77 al* Universului, *cu articolul meu* Greu, de azi pe mîine, *în care am găsit mult respect pentru manuscriptul meu, adică nu mai multe greșeli decît următoarele :*

Coloana	*I*	*7*	*greșeli*
„	*II*	*16*	„
„	*III*	*51*	„
„	*IV*	*18*	„
„	*V*	*34*	„
„	*VI*	*30*	„

Total... 156 (adică Una sută cincizeci și șase).

Dacă ți se pare că exagerez, de curiozitate păstrează manuscriptul, și dacă vrei, ai să ne prindem : pentru fiecare exagerație, eu să-ți dau 50 de franci, iar d-ta să-mi dai pentru fiecare greșeală 50 de bani. Dar ce să fac ? am hotărît să tac și să-nghit..."

Totuși n-a „înghițit", pentru că, scurt timp după aceasta, și-a încetat colaborarea la *Universul*.

Unui alt editor — Librarul Filip — îi precizează la 3 sept. 1909 :

„Condițiile mele sînt :

Dv. vă obligați a face pentru publicație absolut stricta corectură, și, eventual, a-mi plăti cîte zece (10) lei pentru fiecare infidelitate, fie cîtuș de minimă, a tiparului dv. față cu originalul meu de mînă, — asta indiferent de orice Errata *ați adăuga la publicațiune"*. (Subliniat de Caragiale).

Cu ziarul *Opinia* din Iași, căruia îi păstra o simpatie deosebită — este tot atît de exigent, deși pe un ton amical. La 9 noiembrie 1907, scrie lui Steuerman-Rodion, redactorul acelui ziar :

„...atunci și mai stăruitor vă rog luați cu dinadinsul aminte la punctuația mea, păstrați-o cu toată scumpătatea.

Dragii mei ! să nu uităm niciodată că semnele scrisului sînt roadele gîndirii noastre, cu multă răbdare și necazuri cucerite de străvechii noștri părinți. Să fim cu ele părinți severi, dar și cuminți și omenoși. Să nu le cruțăm, cînd trebuie anume să ne slujească, dar nici să le punem cu d-a sila la slujbe nepotrivite cu puterea lor — căci în amîndouă cazurile trădăm egal interesul nostru propriu, păgubind intenției gîndirii noastre."

Tot lui Steuerman, în altă împrejurare : *„Mă rog vouă, găsiți-i un locșor în* Opinia, *îngrijind, dacă aveți vreme, să nu iasă cu greșeli"*.

Și altădată iar lui Steuerman : *„...atunci vă rog, ...ghiciți ce ?... adică ce* nu ?... *nu greșeli de tipar și de punctuație"*.

Aceeași dorință apare necontenit : cere, se roagă, pretinde tuturor să-i respecte textul și punctuația.

Doctorului Urechie: *„Ce pomană ți-ai face să revezi și tu corectura! Încai să iasă convenabil tipărită“.*

Unui redactor al ziarului *Epoca: „Rogu-vă, păstrați-i cu scumpătate ortografia originală“.*

Lui Horia Petre Petrescu: *„Rog a se păstra punctuația și, de posibil, și ortografia“.*

Lui Mihail Dragomirescu: *„Redacția este rugată a păstra, la caz de publicare, punctuația originală“.*

Lui V. Mestugean, de la *Universul: „...să îngrijești cît se poate să apar convenabil, fără greșeli, mai ales de punctuație“.*

Iar într-o zi, cînd primește *Opinia*, în care îi apăruse un articol cu o singură greșeală, fericit, ia condeiul și anunță evenimentul prietenului Zarifopol, la Lipsca:

„Una singură greșeală de tipar (mică) *s-a strecurat în Cronică“.* (Subliniat de Caragiale.)

Tot lui Zarifopol îi scrie, cînd primește primul exemplar din faimoasa broșură *1907, din primăvară pînă-n toamnă:*

„...am găsit acasă o plăcută surpriză daco-romînă: primul exemplar din broșura mea, plin de greșeli, nu de ortografie, sau de punctuație, acelea sînt numai sosul: plin de enorme greșeli de text! în 32 de pagini 43 de greșeli, dintre care 12 fundamentale“.

Lui Vasile Goldiș, redactorul ziarului *Romînul* din Arad, cerîndu-și scuze pentru o altă scrisoare — cît de drastică trebuie să fi fost aceea! — în urma unui articol apărut plin de greșeli, îi scrie:

„Frate Goldiș, mă iartă, rogu-te, dacă ți-am scris aseară prea nepoliticos, într-un moment de necaz. Am fost în adevăr furios de atîtea greșeli și mai ales de aceea de neiertat: politica scoțiană,

în loc de politeță *scoțiană, — de care cu drept cuvînt ne pot lua la refec adversarii. Ce dumnezeu! Un ziar așa de serios și cu atîta răspundere, și politică și culturală, să nu se învrednicească a apărea într-o formă convenabilă! Să apară fușer, ca toate fițuicile de provincie din fericitul regat al Romîniei! Asta este un testimoniu de lipsă de cultură națională. Văzut-ai ziar european în așa hal de înfățișare rurală? Rogu-te, în interesul demnității naționale, ia măsuri...“*

Rugăminți, sfaturi, amenințări, glume, pariuri, amenzi, îngrădiri contractuale — totul folosește Caragiale pentru ortografia lui, pentru punctuația lui.

Degeaba.

După 70 de ani de la primele imprimări ale pieselor sale, nu avem încă un text definitiv, un text fără greșeală, un text pe care să-l poată întrebuința cu folos școala, textul ce ar trebui să formeze baza muncii de interpretare în teatrele noastre. Un text din care să lipsească atît *„enormele greșeli de tipar“*, inclusiv cele *„fundamentale“*, cît și *„sosul greșelilor de ortografie și de punctuație“*.

Firesc se naște întrebarea dacă, luptînd pentru apărarea formelor exterioare ale scrisului său, Caragiale nu lua o poziție de belfer tipicar. Dacă „Moș Virgulă“ — așa cum îi plăcea lui Caragiale să se ironizeze singur — nu cădea, vorba lui Farfuridi, în „exagerațiuni“? Nu! Caragiale, căutînd să înlăture greșelile de tipar, enorme sau mai puțin enorme, apărîndu-și ortografia și punctuația, își apăra un element important care ține de *substanța* operei sale.

Şi pentru a arăta ce importanţă pot avea — cu deosebire în lucrările de teatru şi în *Momente* — greşelile de imprimare, cele mai mărunte, cele mai neînsemnate la prima vedere, vom lua două exemple, unul din *Scrisoarea pierdută* şi altul din *Noaptea furtunoasă.*

În actul IV al *Scrisorii pierdute*, după ce istoriseşte cum şi-a impus candidatura „la centru", Dandanache întreabă pe Tipătescu şi pe coana Joiţica :

„— *Asa e, puicusorule, c-am întors-o cu* politică ?"

În unele ediţii, şi deci în gura interpreţilor ce le-au folosit, această replică apare alterată de o măruntă, de o neînsemnată modificare, şi anume :

„— *Asa e, puicusorule, c-am întors-o cu* politica ?"

Care e diferenţa ? · Poate că unii cititori nici n-au băgat-o în seamă. Din a doua formă — cea greşită — nu lipseşte decît căciula pe litera *a* din cuvîntul politică. Pentru atîta lucru nu se face gaură-n cer ! — vor zice unii. Să faci caz de o greşeală ca asta înseamnă să cauţi nod în papură — vor gîndi alţii.

Să vedem însă unde poate duce această greşeală, una din cele mai mici ce se pot săvîrşi.

„— *Asa e, puicusorule, c-am întors-o cu* politica ?" (fără căciulă pe *ă*) ar însemna : Asa e, puicusorule, că mi-am aranjat bine treburile politice ?

Dar asta a vrut să spună autorul ? Nu ! Caragiale a vrut să spună, adică a spus, cu totul altceva, şi mult mai mult. Replica de mai sus, scrisă şi rostită, aşa cum a dorit-o, aşa cum ne sfătuieşte, cum ne roagă să o tipărim minuţiosul ei părinte : „— *Asa e, puicusorule, c-am întors-o cu politică ?*" (cu căciulă pe *ă*) înseamnă : — Aşa e c-am

ştiut să-l strîng bine pe fruntaşul politic de la centru, că m-am priceput să-l şantajez şi să-l silesc să-mi pună candidatura, printr-un mijloc cum nu se poate mai josnic?

În adevăr, Dandanache, comiţînd un şantaj de cea mai clasică speţă, pentru a-şi atinge scopurile de „rumîn imparţial", nu numeşte fapta sa şantaj, înşelăciune, abuz, incorectitudine sau faptă murdară, ci — pur şi simplu — *politică*. Pentru că, în acea epocă, pe veci dispărută, în epoca burgheziei, *politică* însemna tocmai abuz, incorectitudine, şantaj, înşelăciune, fapte murdare.

Iată cît de grăitoare sînt, sub pana lui Caragiale, *„semnele scrisului"*, cum le numeşte el, şi cum, pe drept cuvînt, *„dacă le cruţăm, păgubim intenţiei gîndirii noastre"*. Iată ce nuanţă valoroasă ne poate da marele maestru al satirei, printr-o simplă căciulă pe *ă*. Dar dacă, de la Caragiale pînă la cititorii lui de azi şi de mîine, trecînd prin birourile editorilor, *ă* îşi pierde pe drum căciula, mica întîmplare poate întuneca nu numai strălucirea stilistică a unei expresii, dar o poate altera în însăşi substanţa ei, îi poate toci ascuţimea satirică.

Al doilea exemplu, acesta este de punctuaţie, îl vom lua din *Noaptea furtunoasă.*

În prima scenă a piesei, Jupîn Dumitrache, povestind amicului său Ipingescu păţania de la „Iunion", spune la un moment dat:

„Mă-ntorc eu iar la loc şi mă fac că mă uit la comèdii, se-ntoarce şi bagabontul iar cu ochii la cocoane!... mă uit iar la el, iar se-ntoarce-ncolo; ...mă-ntorc iar la comèdii, iar se uită la cocoane; ...mă uit iar la el, iar se-ntoarce-ncolo; mă-ntorc iar la comèdii..."

Şi acum îl completează Ipingescu exasperat: *„...iar se uită la cocoane!“*

Prin urmare o repeţire.

În scrisul său, Caragiale a ocolit întotdeauna cu multă grijă repeţirile. Chiar cînd pune în gura personajelor sale expresii devenite ticuri verbale, cum ar fi: *„— Ştii cum e Veta mea? Ruşinoasă!“* sau: *„Ţiu, cînd e vorba la o adică, la onoarea mea de familist“* — nu le foloseşte de mai multe ori exact în aceeaşi formă. Inegalabilul şlefuitor al cuvîntului ştie să găsească de fiecare dată micile modificări, care, ocolind monotonia, să nu micşoreze cu nimic calitatea de ticuri verbale, ba chiar să le adauge o savoare deosebită. În exemplul nostru, însă, Caragiale repetă de cîteva ori, ferindu-se de cea mai mică schimbare, aceeaşi frază, a cărei intonaţie e indicată de scriitor printr-o savantă punctuaţie, sporindu-i astfel valoarea. În loc să folosească semne de punctuaţie din ce în ce mai viguroase, indicînd o progresie normală în accentuarea frazelor, cum ar fi: virgulă, punct şi virgulă, punct şi virgulă cu puncte, semn de exclamare, semn de exclamare cu puncte, Caragiale întrebuinţează semnul de punctuaţie cel mai puternic: semn de exclamare cu puncte după prima rostire a frazei; apoi, după a doua şi a treia rostire, foloseşte punct şi virgulă cu puncte, după a patra pune numai punct şi virgulă, după care urmează exasperata întrerupere a lui Ipingescu.

Folosirea în chip atît de personal a semnelor de punctuaţie trebuie descifrată cu grijă, cu grijă multă, mai ales de către oamenii de teatru. Ne aflăm aci în faţa efortului permanent al autorului de a transmite viitorilor interpreţi intenţiile lui bogate în semnificaţii şi uneori pline de adîncimi. Alteori vom descoperi dorinţele lui cu privire la

ritmul frazelor, la intonaţii, la valoarea cuvintelor şi expresiilor. Studiat cu atenţie, modul de punctuaţie al lui Caragiale ne va ajuta să reconstituim un adevărat caiet de regie pentru teatrul său.

Prin *punctuaţia lui,* Caragiale s-a străduit să descopere un sistem de notaţie al indicaţiilor profesionale, a căutat un mijloc de a vorbi direct actorilor şi regizorilor.

Prin felul cum a folosit *„semnele scrisului"* în periodul citat din *Noaptea furtunoasă,* Caragiale parcă încearcă să spună interpretului lui Jupîn Dumitrache : Frazele astea care se repetă nu trebuie spuse din ce în ce mai precipitat, şi din ce în ce mai apăsat, ca o flaşnetă a cărei manivelă o învîrteşti din ce în ce mai repede. Eu am fost sufleur. Ştiu că prin asta s-ar obţine un efect scenic, folosit destul de des de actorii, mai mult cabotini decît artişti. E tocmai efectul de care am vrut să mă feresc. Ia seama la punctuaţie. Prima dată, fraza trebuie spusă clar, apăsat, categoric, ca un soi de titlu al întregului period. De aceea am pus la sfîrşitul ei un punct de exclamare, urmat de puncte. Ca să te opreşti, să respiri, să-ţi întrerupi cîteva clipe debitul verbal. Astfel va reieşi mirarea, indignarea, încremenirea lui Jupîn Dumitrache faţă de îndrăzneala bagabontului. Repeţirea începe numai cu a doua rostire a frazei, după care am pus punct şi virgulă urmat de puncte ; de astă dată fraza trebuie spusă mai potolit, mai mecanic, în măsura în care uimirea şi indignarea jupînului s-au consumat ; ea trebuie să fie spusă, încă o dată numai, pe acelaşi ton şi în acelaşi ritm, ca dovadă că folosesc din nou acelaşi semn de punctuaţie : punct şi virgulă cu puncte ; după care, Jupîn Dumitrache, voind parcă să în-

tărîte nerăbdarea lui Ipingescu, care a început să se facă simțită, accelerează puțin ritmul. Pentru asta, după a patra rostire a frazei, am pus numai punct și virgulă, suprimînd punctele. Ipingescu nu mai suportă, și-și întrerupe amicul, spunînd el cuvintele pe care le simte venind, pentru că le învățase pe de rost și el și publicul. Dar Jupîn Dumitrache și-a atins ținta, l-a scos din răbdări pe nenea Nae, și trage foloasele acestui moment exclamînd satisfăcut :

„Ei, iac-așa m-a fiert fără apă toată seara".

Intenția autorului de a da lămuriri profesionale actorilor, prin intermediul punctuației, este evidentă în acest paragraf. Din nefericire, punctuația aceasta prețioasă, pe care Caragiale a stabilit-o desigur cu multă migală, nu a fost respectată în nici o ediție, cu excepția — oarecum — a edițiilor Socec și Șaraga, pentru că imprimarea acestora a fost supravegheată personal de scriitor. Zic oarecum, pentru că nici cele două tipărituri nu sînt pe de-a-ntregul scăpate de pecinginea greșelilor de tipar.

Sînt mai ușor de înțeles acum stăruitoarele apeluri ale lui Caragiale de a i se respecta punctuația, *punctuația lui*, care, după cum se vede, face parte intrinsecă din opera de creație.

În ultimul contract de reprezentare pe care l-a semnat, încheiat doar cu cîteva luni înainte de a muri — septembrie 1911 — Caragiale reduce înțelegerea dintre el și Teatrul Național din Craiova numai la două clauze, dintre care prima este : *„Să respecte integritatea materială a textului respectiv, edițiile anterioare ediției Minerva"*.

Ce a vrut Caragiale să înțeleagă prin această formulare : *„integritatea materială a textului"* ? E limpede că nu a cerut numai respectarea textu-

lui în sine, ci a textului completat prin punctuația specifică teatrului caragialesc.

Ediția Minerva, a cărei folosire Caragiale o interzice teatrului din Craiova prin contract, a apărut în 1908. E ultima tipăritură a pieselor din timpul vieții autorului. Caragiale o repudiază. De ce? Comparîndu-i textul cu cel al edițiilor anterioare, nu poți descoperi motivul care l-a supărat atît de tare, încît să nu uite să o respingă, în cadrul unui contract atît de lapidar, încheiat peste cîțiva ani. Sînt în ediția Minerva destule greșeli de text, dar nu mai multe și nici mai grave decît în celelalte ediții. Mai cu seamă ediția din Iași a fraților Șaraga e net inferioară din punct de vedere al textului. Greșelile — greșeli de tipar evidente — nu lipsesc nici din ediția Socec. Chiar și în această ediție, tipărită foarte îngrijit, se pot număra vreo sută cincizeci de greșeli. Dar greșeli, ca să zic așa, nevinovate, simple greșeli de cules, care nu pot induce în eroare, care nu sînt vătămătoare, nu pot face prea mare rău. Ediția Șaraga are mai multe și mai importante greșeli. Mai multe decît ediția Minerva. Atunci? Ce justifică poziția atît de categorică a lui Caragiale împotriva acestei ediții? Răspunsul îl găsim numai dacă cercetăm cu atenție punctuația. Minerva păcătuiește grav prin nerespectarea punctuației, atît de scumpă autorului. În prima ediție Minerva, din 1908, punctuația e total neglijată. Și va continua să fie tot mai neglijent supravegheată în celelalte două ediții ale aceleiași edituri — 1913 și 1918 — precum și în nenumăratele ediții Cartea Romînească, moștenitoarea institutului Minerva. Ce s-a întîmplat însă? Ediția Șaraga a fost întotdeauna desconsiderată, ca o ediție populară ce era. N-o mai lua nimeni în seamă. Exemplarele din Socec deve-

niseră din ce în ce mai rare. Așa încît, ediția Minerva socotită „text definitiv", a servit de bază tuturor tipăriturilor din epoca burgheză. Chiar dacă unii editori mai scrupuloși (Scrisul Romînesc de la Craiova, sau Eminescu) foloseau pentru restabilirea textului și ediția Socec — imprimarea căreia fusese personal supravegheată de Caragiale — de punctuație nu se ocupa nimeni. Astfel, această latură a operei lui Caragiale, atît de elocventă, atît de scumpă autorului, n-a mai fost niciodată reașezată așa cum a stabilit-o Caragiale, cu minuțiozitatea lui caracteristică. Dimpotrivă. Ușurința zețarilor și fantezia corectorilor contribuind din an în an, s-a ajuns la o adevărată masacrare a acestei părți a creației marelui dramaturg.

Cît a trăit, Caragiale și-a apărat din răsputeri punctuația. Ne-o dovedește corespondența lui. Și nu trebuie să trecem cu vederea faptul că protestele sau recomandările lui, găsite în scrisori, se referă doar la tipărituri efemere de ziar. În ce termeni se va fi răfuit Caragiale cu institutul Minerva, după ce și-a văzut *Teatrul* tipărit acolo, nu știm. Interesele comerciale și de clasă ale Cărții Romînești au fost desigur mai bine servite prin ascunderea protestului lui Caragiale, decît prin scoaterea lui la lumină. Așa se explică de ce, la strîngerea corespondenței marelui scriitor, patronii Cărții Romînești nu și-au adus contribuția.

Am stăruit destul asupra greșelilor tipografice. Dar alături de greșelile de cules sau de punctuație, mai sînt și abaterile de la text. Acestea nu mai pot fi trecute pe seama zețarului, nici lăsate

în răspunderea corectorului. Abateri de la textul original, adică vorbe sau fraze întregi omise, cuvinte scîlciate etc., nu se pot admite în nici un fel de tipăritură, e de la sine înțeles. Dar în Caragiale, asemenea abateri, fie cît de mici, capătă — aproape întotdeauna — o importanță ce nu poate fi îndeajuns subliniată. Să exemplificăm, din nou, începînd cu o „mică" abatere.

Pe adversarul lui Cațavencu îl cheamă *Farfuridi*. Cu *i* la sfîrșit. Dar în piesă, numele acesta mai apare și în forma *Farfuride*, cu *e* la urmă. În unele ediții, forma cu *e* a fost înlăturată, fiind socotită probabil o eroare. În alte ediții, sînt folosite ambele forme, la întîmplare. Să vedem, cum a întrebuințat Caragiale cele două aspecte ale acestui nume? La noroc, sau cu vreun rost oarecare?

Forma *Farfuride* apare în piesă numai de două ori. O dată în gura lui Trahanache: „*Desearä e întrunire. S-a hotărît? Punem candidatura lui Farfuride?* (act I, scena IV).

A doua oară. Tipătescu, adresîndu-se lui Farfuridi direct, îi spune în față: „*Amice, d-le Farfuride, nu ți se pare d-tale că te faci mai catolic decît Papa?*" (act I, scena VI).

Cu aceste două excepții, în piesă nu mai întîlnim decît forma *Farfuridi*. Să căutăm rostul excepțiilor.

Farfuridi e un nume de sonoritate străină, cu atît mai prețuit de posesorul lui, cu cît moda timpului cerea ca numele prea romînești să-și caute aspecte cît mai exotice. E epoca în care se dublau consoanele — Poppescu — se înlocuia *i* cu *y*, sau *c* cu *k*; este epoca în care pe Rică îl chema Venturiano, nu Venturianu; pe Lupu Costache — Lupu Kostaki, pe Economu — Oeconomu, iar pe Cănănău — Canano. În această epocă, firesc

este ca Farfuridi, meticulosul Farfuridi, membru al partidului boieresc, să fie mîndru de sonoritatea străină a numelui său, cînd țara era plină de „prinți", urmași ai domnilor fanarioți. Ar fi fost o lipsă de considerație să nu știi cum îl cheamă pe dl. avocat. Și, desigur, Farfuridi strîmbă din nas cînd vreun cetățean mai necioplit îi zice Farfurid*e*. Dar lucrul se-ntîmplă. Este tocmai motivul pentru care Tipătescu, într-un moment cînd nu e de loc dispus să-l menajeze, îl plesnește cu un usturător și apăsat d-le *Farfuride*.

Forma aceasta, oarecum autohtonizată, are ceva familiar, se potrivește mai bine pe limba nedată la subtirimi și nuanțe a provincialilor din capitala județului de munte. De pildă, lui nenea Zaharia îi vine mai la îndemînă să spuie *Farfuride*, în loc de Farfuridi, după cum îi e mai comod să zică *docoment*, în loc de document. Iată pentru ce Trahanache folosește forma comodă pentru el. *Farfuride*, cînd preopinentul nu e de față ; dar în cadrul solemn al întrunirii, în fața concetățenilor, face efortul de a rosti corect : *„respectabilul nostru concetățean și advocat, d. Farfuridi"*.

Deci Caragiale nu întîmplător folosește cînd pe unul, cînd pe celălalt aspect al numelui. Nu e vorba aci de o modificare din acelea pe care Caragiale ar fi categorisit-o între *„greșeli fundamentale"*. Sînt totuși greșeli. Greșeli de neîngăduit, pentru că ele sărăcesc peisajul, construit cu trudă de artist, realizat cu minuțioasă măiestrie — peisajul mediului caragialesc.

Să trecem la un alt exemplu. Tot din acelea a căror însemnătate nu sare în ochi de la prima vedere :

În textul „răvășelului" primit de Trahanache din partea lui Cațavencu și pe care-l citește pre-

fectul (actul I, scena VI), întîlnim de trei ori cuvîntul „d-voastră“, scris de fiecare dată prescurtat. E de remarcat o mică diferență în scrierea cuvîntului, diferență neluată în seamă în cele mai multe ediții. Formula de politeță e scrisă cînd d-voastră (cu *ă*), cînd d-voastre (cu *e*).

Deosebirea aceasta, ce trece neobservată în scris, capătă cu totul altă importanță în vorbire și, prin urmare, în piesele de teatru, care sînt făcute pentru a fi trăite și vorbite.

Să precizăm : Cînd cuvîntul este scris cu *e* la sfîrșit — d-voastre — este o indicație că el trebuie pronunțat : „*domnieivoastre*“, de pildă : „*în interesul onoarei domnieivoastre*“, adăugîndu-se, prin rostirea exagerat de atentă a formulei de politeță, un dram de batjocură în plus. Puțin mai departe, în același „răvășel“, cuvîntul e scris cu *ă* la urmă : „d-voastră“, indicînd prin aceasta că acum el trebuie pronunțat, așa cum se aude de obicei, tocit de uzul cotidian : *dumneavoastră* : pentru a reveni imediat la cealaltă formă — pretențioasă și batjocoritoare în același timp — scrisă cu *e* la urmă : „*Un document de cea mai mare importanță pentru d-voastră* [dumneavoastră]. *Al d-voastre* [domnieivoastre] *devotat...*“

De altfel, Caragiale, care drămuiește cu atîta „scumpătate“ fiecare cuvînt, s-ar fi ferit să întrebuințeze de trei ori aceeași expresie, în cele cîteva rînduri ale unui bilețel, dacă n-ar fi găsit tocmai prin aceasta mijlocul de a-i adăuga o nuanță în plus.

Același cuvînt e folosit încă o dată, în același chip. În întîlnirea cu prefectul (din actul II), Cațavencu îi spune : „*Stimabile domn, scuzați-mă dacă v-ar părea că mă prezint la d-voastră* [dumneavoastră] *astfel, într-un mod neregulat... Tre-*

buie să vă spun că am fost adus aici din arest de poliţaiul d-voastre [domniei-voastre]."

Intenţia aici e şi mai preţioasă, şi mai clară. Iar formula pe care o găseşte Caţavencu : *„poliţaiul domniei-voastre"*, nu e numai o ironie, ea cuprinde un mare şi trist adevăr al epocii. Poliţaiul era în adevăr *al domniei-sale domnului prefect*, nu al oraşului.

De remarcat că şi acum, ca şi prima oară, în răvăşel, procedeul e folosit tot de Caţavencu.

Să urmărim, pe aceeaşi linie, felul cum e scris în textul pieselor cuvîntul *domnul*. Îl vom găsi cînd redus la o singură literă : *„d. Farfuridi"* — cînd prescurtat : *„d-le Nae"* — cînd scris în întregime : *„domnule prezident"*.

Acestea nu sînt jocuri ale întîmplării sau ale lenevirii condeiului. În opera lui Caragiale, *domnule* e un cuvînt, *d-le* e altul, şi *d.* e alt cuvînt

d. Caţavencu se va citi întotdeauna *dom'Caţavencu.*

d-le Caţavencu se va citi *dom'le Caţavencu.*

iar *domnule Caţavencu* se va citi clar, apăsat, silabisit aproape.

Tot aşa precum, în scena întrunirii, cînd Farfuridi, cerînd protecţia prezidentului, i se adresează răspicat : *„domnule prezident"*, cuvîntul „domnule", este rostit plin, protestatar, cu indignare în glas, parcă ar voi prin asta să trezească autoritatea prezidenţială, a cărei nevoie o simte. Trebuie să observăm că, în această scenă, autorul, deşi a fost nevoit să pună în gura lui Farfuridi, şi apoi a lui Caţavencu, de nenumărate ori apelul *„domnule prezident"*, nu l-a scris nici o singură dată prescurtat, din întîmplare sau din grabă, aşa cum fac, cu o vinovată neglijenţă, editorii de mai tîrziu.

Ca să terminăm cu exemplificările din domeniul greșelilor „minore", să ne întoarcem la punctuația atît de scumpă lui Caragiale.

Adeseori, relatînd întîmplări trecute, personajele caragialești folosesc stilul dialogat, atît de propriu autorului. Povestind, oamenii citează spusele lor sau ale altora. Punctuația, în aceste împrejurări, e de mare valoare.

Trahanache povestește vizita lui la Cațavencu: *„Zic iar: «Stimabile, ai puțintică răbdare, docomentul»... El iar «...că dè, damele...» Să vezi unde vrea să m-aducă mișelul!..."*

Trahanache citează întîi propriile lui cuvinte. Apoi o intervenție a lui Cațavencu. Ambele citate se termină cu ghilimete de închidere și puncte. Cu deosebire că prima dată, ghilimetele sînt puse înaintea punctelor, iar a doua oară, punctele precedează ghilimetele. Are vreo însemnătate această ordine? Editorii au răspuns cu toții: nu. Dar lucrurile nu stau așa. Prima dată, Trahanache citează cuvintele pe care i le-a adresat el lui Cațavencu, dorind să arate cît a fost de distant, de tăios. Repetînd acum ce a spus atunci, folosește același ton, retezat, categoric, pe care-l închide în ghilimete, o dată cu ultima silabă a ultimului cuvînt citat. După care face o suspensie, tradusă în scris prin cele trei puncte ce urmează ghilimetelor. A doua oară, citează intervenția lui Cațavencu, căutînd să o redea așa cum s-a produs, nehotărîtă, ezitantă, cu subînțelesuri perfide. De astă dată, suspensia fiind a lui Cațavencu, nu a celui ce povestește acum, e cuprinsă și ea în citat. De aceea, ghilimetele sînt puse unde trebuiau să fie, unde le e locul, *după* cele trei puncte.

Cel mai concludent exemplu, însă, de felul cum s-a străduit Caragiale să vorbească actorilor prin

respectarea punctuației riguroase, îl găsim în actul final din *Scrisoarea pierdută.*

Pristanda năvălește în scenă: *„Coană Joițico, coană Joițico!“*, voind să mijlocească întrevederea cu Cațavencu. Zoe, crezînd că a și apărut în gazetă „scrisoarea“, se repede la el: *„Spune, nu mă chinui! Ce e? A publicat-o? dă-mi-o s-o văz! dă-mi-o, s-o văz!“*

Va să zică, replica lui Zoe se termină cu vorbele: *„dă-mi-o s-o văz!“*, pe care le repetă. Prima dată fraza e scrisă ca mai sus. Iar a doua oară, cele două mici propozițiuni sînt despărțite printr-o virgulă: *„dă-mi-o, s-o văz!“* Virgula aceasta nu este altceva decît o indicație foarte precisă pentru interpretă, care, silindu-se să transpună în ton viu dorința autorului, va rosti scurta frază, prima oară dintr-un suflu, iar a doua oară va separa cele două propoziții, stăruind asupra fiecăreia în parte, pentru a exterioriza surescitarea, tensiunea în care se află, justificînd astfel intervenția lui Tipătescu: *„Zoe! ești nebună!“*

Altă greșeală, destul de frecventă și care pare neînsemnată, dar nu e. În *Noaptea furtunoasă,* Ipingescu, citind articolul din *„Vocea patriotului naționale“* al lui Rică Venturiano, dă din cînd în cînd explicații amicului său Jupîn Dumitrache, îi lămurește tîlcul politic al celor scrise le gazetă. În lămuririle lui sui-generis, Ipingescu confundă *sufràgiu* (adică vot), cu *sufragìu* (îngrijitorul unei sufragerii). Această confuzie îi duce pe cei doi pasionați cititori ai presei politice la cele mai neașteptate și amuzante confuzii, dar ne arată în același timp și nivelul de pregătire intelectuală a celor meniți să ajungă mai tîrziu pe cele mai de sus trepte sociale, să joace un rol în conducerea țării. (Vezi proiectul piesei *Titircă, Sotirescu et*

Comp.) Această confuzie nu se va mai putea face dacă va lipsi accentul pe *i* din cuvîntul *sufragìu*, așa cum lipsește în multe ediții vechi.

Să încheiem seria exemplelor, nu cu unul din textul propriu-zis, ce trebuie rostit pe scenă, ci luat din indicațiile de decor, unde s-ar putea crede că greșelile nu pot fi chiar atît de vinovate, nu duc la urmări catastrofale.

Este vorba de descrierea decorului din actul al III-lea al *Scrisorii pierdute*. Actul întrunirii. Caragiale indică aci ce trebuie scris pe tăblițele de deasupra celor patru uși ale încăperii : *„Arfiva"*, *„Ofițer țivil"*, *„Reghistratura"*, *„Cabinetul primarelui"*.

Printr-o trăsătură genială, autorul izbutește să arate prin cele patru tăblițe nu lipsa de cultură a zugravului care le-a scris, nici pe a micului slujbaș care le-a comandat, nici pe a primarului care le-a acceptat sau pe a prefectului actual care le vede cu ochi indiferent în fiecare zi. Ca și prin discursurile lui Farfuridi sau Cațavencu, Caragiale a stigmatizat prin cele patru inscripții semidoctismul întregei pături conducătoare a vremii. Pentru că micile tăblițe din sala primăriei au fost și sînt văzute, și deci admise, de toți prefecții, de toți primarii, de toți fruntașii orașului, care trecuseră și treceau nepăsători pe lîngă ele de atîta timp.

Unele ediții, însă, corectînd pe Caragiale, au scris *„Registratura"* în loc de *„Reghistratura"*, *„Cabinetul primarului"*, în loc de *„Cabinetul primarelui"* și *„Arhiva"* în loc de pitorescul *„Arfiva"*.

Să terminăm, dînd cuvîntul lui Caragiale, care a spus cîndva despre munca lui :

„Ce să mai vorbesc de melodia frazei, de ferecătură, de ritmul vorbei... Iaca, numai interpunc-

ția... Cîți nu înțeleg că interpuncția e gesticularea gîndirii. Vezi, pe mine mă frămîntă astea, mă rod... Nu se poate artă fără migăleală... Dac-o fi să îmbătrînesc, știi cum să-mi ziceți? Să-mi ziceți Moș Virgulă!"

Din dragoste, din respect pentru strădania bogată în roade aurite a lui „Moș Virgulă", ori de cîte ori tipărim pe Caragiale, și cu deosebire *Teatrul* lui, să nu-i uităm rugămintea: „... *Și mai stăruitor vă rog luați cu dinadinsul aminte la punctuația mea, păstrați-o cu toată scumpătatea*".

Să socotim aceasta ca o dispoziție testamentară.

CUM A FOST JUCAT CARAGIALE

Deşi mulţi dintre prietenii săi, Vlahuţă, Gîrleanu şi alţii, au stăruit pe lîngă Caragiale să vină în 1912 în ţară, unde totul era pregătit pentru a i se sărbători şaizeci de ani de viaţă, totuşi marele scriitor n-a cedat acestor stăruinţe. În loc de orice motivare, a trimis lui Vlahuţă o fabulă în care — sub aerul lui mucalit, în care clocotea ades un tulburător amestec de amărăciune şi revoltă — rezuma viaţa pe care a dus-o în „casa măsii", adică la sînul... nu al ţării mume, ci al păturii care dicta atunci în ţară. Iată-l deci prezentîndu-se singur ca *„o secătură, un stricat"*, pe care :

Şi mari şi mici îl huiduiau.
Ba, uneori, îl şi băteau.
O viaţă l-au tot umilit.
Pîn-ce stricatul horopsit
Din casa măsii a fugit.

În aceste cinci versuri, el a rezumat tot ce l-a determinat să se exileze :

Şi mari şi mici îl huiduiau.

Aşa s-a întîmplat la primele reprezentaţii ale *Nopţii furtunoase* şi la întîiul spectacol cu *D-ale carnavalului.*

Ba, uneori, îl şi băteau.

După una din reprezentaţiile *Nopţii furtunoase*, a fost... dar să-i dăm lui cuvîntul :

„La a doua reprezentaţie, am fost fluierat, huiduit şi ameninţat de o droaie de patrioţi din garda civică cu bătaie în piaţa teatrului. Nişte tineri ofiţeri m-au scăpat...“ (*Universul*, 10 septembrie 1899.)

O viaţă l-au tot umilit.

În privinţa aceasta, sînt elocvente discursurile „nemuritorilor", cu prilejul respingerii volumelor lui de teatru de la premiul Academiei, apoi diverse articole insultătoare, apoi procesul Caion, şi altele...

Pîn-ce stricatul horopsit
Din casa măsii a fugit...

...adică s-a retras definitiv la Berlin.

Refuzul de a accepta prin prezenţa lui sărbătorirea, era un gest consecvent cu poziţia din ultimii ani faţă de lumea care încercase să-l lovească în toate felurile şi să-i minimalizeze opera.

Partea cea mai combativă a operei lui Caragiale este teatrul. Împotriva pieselor lui, lupta s-a dus prin scoaterea lor intempestivă de pe afiş, prin programări nepotrivite şi mai cu seamă prin încurajarea alunecării jocului artiştilor spre bufonerie. Dovada materială a acestui fel de bagatelizare şi denaturare nu s-ar putea face decît prin amintiri ale spectatorilor de pe vremuri. Iată însă că avem şi o dovadă materială a preocupării permanente de a toci ascuţişul săgeţilor satirei caragialeşti. După răscoalele ţărăneşti din 1907, Caragiale, o dată cu crîncenul rechizitoriu din broşura *1907, din primăvară pînă-n toamnă*, a compus şi o serie de fabule în care sintetiza conflictul dureros dintre ţărănime şi pătura de sus. Una din aceste fabule este *Temelia*. Textul acestei fabule a apărut în revista *Convorbiri critice* a lui Mihail Dragomirescu şi în toate ediţiile de atunci încoace, cu următorul final :

MORALA

Ades, visînd prea vesel,
ai deşteptarea tristă...
„Să nu te rezemi, Doamne,
decît pe ce rezistă !"

Această fabulă rezuma cei patruzeci de ani de domnie a lui Carol I, cu apoteoza jubiliară din 1906, urmată de răscoalele ţărăneşti din 1907. Aşa însă cum a fost publicat finalul, alegoria pare oarecum generală, fără o adresă precisă .O fericită întîmplare mă pune în posesia autografului acestei bucăţi, cu grijă caligrafiată de mîna lui Caragiale. Autograful este însoţit de scrisoarea cu care a fost trimis lui Mihail Dragomirescu şi de plicul respectiv.

~~Fabulă~~ Temelia

Atâta muncă fără preget încet-încet, de-atâţia ani,
De jos, din temelia stâncii, cazmaua smulge bolovani,
Şi macaraua-i suie-n culme, şi dalta-n feluri îi ciopleşte.
La rând ciocanul îi aşază, frumos mistria-i rostuieşte;
Şi — lucru vrednic de mirare din răsărit până-n apus —
Un grandios castel d'asupra, spre nori se-nalţă şi tot creşte;
Pe cât jos se scobeşte stânca, pe-atât se'mpodobeşte sus...
... Acu-i trebue frontonul splendid, alegoria triumfală.
Şi-i opera desăvârşită — e gata-a unui secol fală! —
Un ultim bloc enorm, acuma, trosnind, e smuls din groapă-adâncă
Şi ridicat din greu pe scripet... Dar blocul ultim nu-i sus încă,
Şi, din afund, cu mărunţare, răcneşte stânca: «Nu mai pot!
Opriţi-vă! merg de râpă! mă rup cu fala-vă cu tot!»

Morala

Adesea, visând prea vesel, ai deşteptare tristă...
«Să nu te reazemi, Sire, decât pe ce rezistă!»

După cum se vede, adevăratul sens al acestei fabule este întărit de cuvîntul SIRE, pe care-l întîlnim în ultimul vers. E vorba de edificiul dinastic, care a fost încununat prin expoziţia din 1906, după care a urmat răscoala. Dar prin înlocuirea lui SIRE cu DOAMNE, fabula îşi pierde din înţeles. Şi ea aşa a apărut pînă azi.

Astfel a fost denaturată opera satirică a lui Caragiale, de cîte ori s-a putut. Şi desigur că această bagatelizare, mai exact denaturare, a lucrat cu şi mai multă înlesnire în modul de reprezentare a pieselor lui. Minimalizarea aceasta însă ne face să ne gîndim cît de preţioase sînt

tradițiile de joc pe care le-am putut reconstitui din primele montări făcute sub ochii maestrului. Un autor poate să fie mulțumit sau nemulțumit de felul în care opera lui este realizată pe scenă. Trecerea de la text la spectacol, adică de la textul citit la cel jucat, poate să-l surprindă în bine sau în rău. Nu orice autor, însă, va ști să spună de ce este mulțumit și, mai ales, cum ar trebui să fie ca să fie mulțumit ; iar autorul care ar ști să și arate cum trebuia jucată piesa lui ar fi un autor dublat de un regizor — și aceasta e un caz mai rar. Un astfel de caz a fost Caragiale.

Fără s-o caute, a avut în toate meșteșugurile de teatru o ucenicie foarte variată care a început din copilărie și a ținut pînă la maturitate. Anii copilăriei i-a trăit într-o atmosferă de teatru, frații tatălui său, Costache și Iorgu Caragiale, fiind rînd pe rînd directori de trupe teatrale. Îl găsim elev în *„clasul de declamațiune și mimică"* de mai tîrziu a lui Costache Caragiale. În această calitate, a făcut figurație în spectacolele Teatrului Național, servicii în schimbul cărora avea voie să asiste gratuit la reprezentații. Nu împlinise douăzeci de ani cînd s-a stins din viață tatăl său Luca Caragiale, și tînărul Ion Luca e nevoit să-și susțină familia. Caută surse de venituri. Trebuie astfel să accepte mai multe slujbe, între care și pe acelea de sufleur și copist de roluri.

Stînd în cușca sufleurului și la masa de repetiții, Caragiale era constrîns să citească și să răscitească de zeci de ori fiecare piesă, la repetiții și la spectacole. În acest timp, mintea lui pătrundea în mecanismul intim al pieselor, în secretele meșteșugului de autor, înțelegînd ce înseamnă o lovitură de teatru, o replică de efect, care este

rostul logicii dramatice, valoarea unui final de act. În același timp, el descoperea și cusururile sau lipsurile textelor cărora actorii se munceau să le dea viață. Și desigur că spiritul lui critic, care, după cum se știe, a funcționat cu severitate și față de operele proprii, cîntărea și valoarea pieselor pe care ocupația îl punea să le tot frămînte.

Și în cealaltă slujbă, de copist, care-l obliga să transcrie literă cu literă, cu o caligrafie cît mai îngrijită, atît textele pieselor, cît și fiecare rol în parte, era nevoit zile întregi să stea cu ochii ațintiți asupra aceleiași lucrări. În timpul acesta, mintea lui, în continuă fierbere, nu-l lăsa să se mărginească la operația mecanică a unui simplu copist, ci îl îmboldea să prețuiască însușirile sau defectele lucrării.

Din această îndelungată ucenicie, a ieșit regizorul Caragiale și, în bună parte, și dramaturgul. Ca să ne convingem, să ne oprim de pildă la capitolul monoloagelor. Monoloagele nu puteau lipsi pe vremuri din nici o piesă. Un actor de oarecare suprafață nici nu accepta un rol dacă n-avea monologul său cît mai copios. Dar în construcția unei piese, monologul e ceva parazitar, e o frînă în desfășurarea evenimentelor. Teatrul este acțiune, iar monologul este un fel de discurs. Mulți autori din secolul trecut au pus în piesele lor monoloage de pagini întregi. Sufleurul Caragiale a simțit, desigur, din cușcă, inutilitatea acestui balast. Ajungînd el însuși autor, n-a putut să-l înlăture din piesele sale, n-a putut să înfrîngă moda zilei. În *Scrisoarea pierdută*, a pus și el monoloage în gura lui Pristanda, a lui Cațavencu, a lui Trahanache, în gura tuturor. Dar la Caragiale, monologul, concentrat în cîteva rînduri, e departe de

a fi o frînă în desfăşurarea acţiunii. Este o podoabă. Nimănui nu i-ar putea da în gînd să taie de pildă monologul lui Caţavencu. Nu te înduri să renunţi la nimic. De ce? Pentru că e scris aşa cum e scris şi pentru că atunci cînd, după o pregătire de un act şi jumătate, apare acest personaj în mîna căruia stă cheia întregii intrigi, simţi nevoia să-l cunoşti, te interesează să ştii cum a primit el loviturile adversarilor şi ce are de gînd să facă. S-ar putea spune că monologul lui Caţavencu este acţiune pură. Aceeaşi constatare se poate face şi faţă de monologul lui Pristanda, din actul I, sau al Joiţichii, dinainte de marea scenă dintre ea şi Tipătescu.

Astfel de lucruri a învăţat Caragiale făcînd figuraţie, stînd în cuşca sufleurului, sau copiind piesele altora.

Om de teatru *complet*, el n-a fost numai un mare autor, ci şi un foarte mare regizor. Aceasta mai reiese şi din punctuaţia foarte specială folosită în piesele lui de teatru. Studiată cu grijă, punctuaţia aceasta, după cum am mai arătat şi în alt loc, constituie un adevărat caiet de regie. Îşi închipuie oricine ce amploare trebuie să fi luat aceste indicaţii — pe care Caragiale s-a silit să ni le transmită prin puncte şi virgule şi pe care noi le găsim în tipărituri — atunci cînd ele erau date de Caragiale direct interpreţilor, de-a lungul repetiţiilor! Marele regizor a creat astfel stilul lui propriu de teatru, aşa cum l-a insuflat primilor lui interpreţi, lăsîndu-ne gata modelate tipurile acelor personaje unice în dramaturgia naţională.

Dacă nu s-ar fi ocupat personal, cu o pasiune regizorală cel puţin egală cu aceea scriitoricească, să creeze prin interpreţi ilustrarea vie a carac-

terelor puse în piese, atunci nu se ştie cum s-ar fi jucat la început şi cum ar fi evoluat în decursul timpului comediile lui Caragiale. Desigur, el a avut parte de o generaţie de actori la înălţimea teatrului pe care parcă au fost sortiţi să-l servească. Să nu uităm însă că, atunci cînd a apărut *Noaptea furtunoasă* sau *Scrisoarea pierdută,* aceşti actori erau foarte tineri. Ion Niculescu avea douăzeci şi unu de ani, iar Ion Petrescu, Nottara şi ceilalţi, doar ceva mai mult. Dacă ei s-au ridicat deodată, şi într-atît încît şi azi ne străduim să-i ajungem, nu să-i depăşim, este desigur datorită în bună parte marelui regizor care a ştiut să-i dirijeze, să-i însufleţească şi să-i frîneze. Ce s-ar fi făcut ei fără acest mare regizor nu ştim — dar ştim, de pildă, că la Iaşi, unde erau actori destul de buni, cînd *Scrisoarea pierdută* a fost reprezentată la o lună după premiera bucureşteană, Vlahuţă, care a văzut spectacolul, a declarat că piesa era *„cumplit de prost jucată"*... şi Vlahuţă avea termenul de comparaţie care nouă ne lipseşte şi sub care recunoaştem prezenţa şi influenţa regizorului Caragiale: premiera de la Bucureşti.

De altfel, avem dovezi destule că Ion Luca ţinea mult la calitatea lui de regizor — de care azi se vorbeşte prea puţin — calitate pe care şi-o revendica şi care îi era recunoscută de toţi oamenii pricepuţi în teatru. Chiar înainte de *Scrisoarea pierdută,* Iacob Negruzzi, ca preşedinte al comitetului Teatrului Naţional ieşean, aduce la cunoştinţă lui Caragiale, printr-o adresă, că este numit director de scenă al acestui teatru; şi, pentru a-l atrage, îi fixează o serie de condiţii ispititoare, între care posibilitatea de a-şi reprezenta piesele proprii şi de a face traduceri. Fără îndo-

ială că aceasta se datora reputației de regizor pe care și-o făcuse dinainte Caragiale și îndeosebi cu ocazia repetițiilor *Nopții furtunoase*. Desigur că echipa de interpreți avusese grijă să întrețină această reputație în lumea teatrului, din acel sentiment de recunoștință al ucenicilor valoroși pentru maestrul lor, sentiment pe care breasla actoricească nu-l desminte niciodată. Calitatea de regizor i-o recunoștea și Maiorescu, care nu i-a fost prea prieten. Ezitînd să-l numească pe Caragiale director general al Teatrului Național, Maiorescu răspunde la recomandarea lui N. Petrașcu : *„Caragiale? director de scenă* da, *dar administrator al teatrului, cu socoteli, cu cifre... nu-l văd"*.

Iar în ce privește pasiunea lui Caragiale pentru activitatea de regizor, pentru această calitate pe care cu drept cuvînt și-o revendica, avem de asemenea mărturii prețioase. Ajunge să urmărim acele scrisori către prietenul său Petre Missir, scrise înaintea premierelor *Scrisorii*, atît la București cît și la Craiova și Iași, ca să ne dăm seama de neastîmpărul regizorului, de emoția în care trăia, cu timpul împărțit între slujba lui la fabrica de tutun Belvedere și repetițiile piesei, de la care nu-și putea lua gîndul nici o clipă. E impresionantă îngrijorarea lui Caragiale, cînd imploră : *„să-mi faceți rost de un bilet de liber parcurs, pentru ca să pot asista și la ultimele două repetiții, și la prima reprezentație"* (a *Scrisorii pierdute*, la Iași, — n.n.).

În aceeași scrisoare către Missir — și pentru că la Craiova (pînă unde obținuse bilet de tren gratuit) i se reprezenta *Noaptea furtunoasă* și se repeta *Scrisoarea pierdută*, — spune, în caz că n-are mijloacele materiale să ajungă la Iași, că

ar pleca „...*de pe acuma la Craiova, să fiu acolo și pentru* Noaptea furtunoasă *și să pot* conduce *cît mai multe repetiții ale* Scrisorii".

Fierberea aceasta, în care simți nu atît emoția autorului, cît pe cea a regizorului, ne arată cîtă pasiune punea Caragiale în conducerea repetițiilor pieselor lui. Rezultatele acestei pasiuni au creat un stil Caragiale pe care unii din generația imediat postcaragialescă l-am mai putut prinde și reține — și ne-am putut face transmițătorii lui pentru cei de azi. Arta regizorală a lui Caragiale ne duce, vrînd-nevrînd, să ne gîndim la ce este esențial în munca unui regizor.

Dacă vom răspunde la întrebarea ce înseamnă un regizor la acea epocă, vom avea surpriza că am răspuns implicit și la întrebarea ce trebuie să însemne un regizor în orice epocă. Pe vremea lui Caragiale, scenografia nu constituia o preocupare. Nu se puteau face decoruri noi pentru fiecare piesă din puzderia de premiere ale unei stagiuni. Piesele se jucau cu ce se găsea în magazie. De asemenea, nici recuzita, costumele sau lumina nu erau obiectul unei atenții deosebite. Să nu uităm că, în Teatrul nostru Național, lumina electrică a fost introdusă în seara premierei *D-ale Carnavalului*. Să ne întrebăm ce s-ar face unii regizori de azi, dacă decorul ar dispare și deci înscenarea lor n-ar avea sprijinul unui pictor scenograf... sau a unui meșter de lumini, cu valoroasă experiență? Ce le-ar mai rămîne acelor regizori de făcut? Doar atîta: să lucreze cu actorii... Ei bine, cam atît avea de făcut și Caragiale pe vremea lui — după cum tot atît aveau de făcut și Shakespeare și Molière în trupele lor — numai că treaba asta a însemnat pentru ei, ca și pentru Caragiale al nostru, *totul*. Fără să se sprijine pe decor și lumini, Caragiale

a știut să creeze ceea ce se numește în cel mai pur limbaj de teatru UN SPECTACOL, adică o manifestare omenească și artistică în care să clocotească, plină de viață reală și captivantă, combativitatea unui text de o bine definită poziție socială. Caragiale a știut să lucreze cu actorii, să-i facă să pătrundă în toate nuanțele textului, pe care să-l redea așa cum replicile ar fi fost gîndite și simțite de înseși personajele pe care le întruchipau — și de aici s-a născut toată puterea de seducție a pieselor sale, care sub bagheta lui regizorală s-au impus din prima zi. În *Amintirile* sale de teatru, Const. Nottara ne evocă foarte sugestiv cum se desfășura o repetiție condusă de Caragiale :

„La piesele lui, repetițiile nu se făceau în modul cel obișnuit. În adevăr, eu însemnam pozițiunea fiecărui personaj, trecerile de la un loc la altul, după importanța mișcărilor sufletești, însă toată lucrarea mea de punere pe scenă, de regizor, era făcută în mod provizoriu, pentru că de îndată ce Caragiale venea între noi, repetiția lua alt aspect. Autorul începea să arate actorilor jocul în felul lui. Nu se mulțumea, de pildă, să dea o intonație sau să fixeze anumite gesturi sau mișcări de fizionomie. Se așeza alături de actorul care repeta și repeta și el cu actorul, adică antrena și călăuzea pe actor pe linia personajului conceput de dînsul, cu glasul, pentru că el ținea ca la anume roluri actorul să-și schimbe și glasul, cu intonațiile, cu accentul, cu mintea, cu gesturile, în fine cu tot aparatul trebuincios unei interpretări. În momentul acela, era interpretat același rol de doi actori. Această manevră o reîncepea cu toți actorii în parte și nu contenea pînă ce nu se ajungea la realizarea

desăvîrşită a interpretării. În timpul ăsta însă, Caragiale se oprea din cînd în cînd şi făcea haz de jocul amîndorura, zicînd: «Mă, dar ştii că o să iasă frumos!» Şi apoi o pornea mai departe şi tot aşa, pînă ce făcea toată repetiţia, şi a doua zi la fel, şi la alte repetiţii asemenea, luînd însă din ce în ce mai puţin parte la dublarea rolului dimpreună cu actorul. În sfîrşit, actorul rămînea să repete singur, şi Caragiale sta pe scaun lîngă sufler, ca un spectator care se distrează şi face haz de glumele şi situaţiile mucalite ale personajelor din piesă, zicînd mereu: «Mă, dar ştii că o să fie frumos!»...“

Mărturia aceasta a lui Nottara este foarte preţioasă. Este o adevărată diplomă de regizor pe care marele artist o dă lui Caragiale. Nottara a pus în scenă toate piesele lui Ion Luca. Dar din această generoasă recunoaştere reiese că adevăratul regizor, care a lucrat săptămîni întregi la fiecare piesă, a fost însuşi autorul. Iar regizorul titular, adică Nottara, i-a fost ceea ce se numeşte astăzi asistent.

Munca cu actorii, aceasta este şi va rămîne întotdeauna esenţa muncii regizorului. Cine nu e dăruit pentru asta nu e regizor, e doar un scamator, care vrea să ne facă să-l credem regizor; şi aceasta, chiar dacă e inteligent şi are bună pregătire intelectuală. Acest tip de regizor face în general teorii, şi efortul lui creator rămîne în ideile pe care le expune în programul teatrului, pentru îndrumarea spectatorilor. În loc să-i îndrume pe actori, îndrumă pe spectatori. Ideile lui, care pot fi foarte lămuritoare pentru fondul piesei înscenate, din nefericire nu se exprimă pe scenă prin jocul interpreţilor. Or, la regizorul Caragiale,

fondul piesei pătrundea în fiecare actor, care-şi reprezenta astfel personajul în raport cu ideea principală a piesei. Regizorul Caragiale ştia că autorul *Scrisorii pierdute* nu şi-a îndreptat satira împotriva unor indivizi, ci, dînd valoare de tipuri personajelor pe care le-a zugrăvit, a caracterizat categorii sociale. Prin galeria de figuri din lucrările sale, „Moş Virgulă" s-a ridicat, nu împotriva unor oameni, ci a unui întreg regim, împotriva unui climat social ticăloşit. Personajele tipizate din piesele lui, oamenii creaţi de Caragiale nu sînt *cauza*, sînt *rezultatul* acestui climat viciat.

Regizorul Caragiale se pricepea să înfăţişeze actorilor resorturile adînci ale piesei. În *Scrisoarea pierdută*, de pildă, interpretul fiecărui personaj ştia că evoluează spre scena finală, a compromisului general, care împacă atîtea interese în sînul clasei dominante. Deci interpretul lui Pristanda, omul de casă al prefectului Tipătescu, ştia bine de ce reflectează că *„straşnic prefect ar fi Caţavencu"*, pe care l-ar servi poate cu şi mai mult „devotament", în speranţa că ar putea stoarce mai multe învîrteli de la un pungaş care pare mai „pişicher" ; interpretul lui Farfuridi ştia bine de ce urăşte pe trădători, dar iubeşte trădarea... dacă ea i-ar servi interesele ; interpreta lui Zoe se simţea adevărata conducătoare a mascaradei politice şi ştia de ce trebuie să provoace fel de fel de compromisuri care să-i salveze dragostea şi mai ales dominaţia politică ; interpretul lui Caţavencu ştia că, trecînd peste micile pasiuni ca romînul imparţial, îşi va asigura în viitor mandatul de deputat şi cariera căreia îl destina mai tîrziu Caragiale ; iar interpretul lui Dandanache ştia că nu degeaba a cir-

culat prin toate partidele şi a intrat în toate Camerele, ci pentru că... este simbolul lichelismului politic acut, pecetluit sub denumirea de „monstruoasa coaliţie".

Munca lui Caragiale cu actorii a creat „stilul de joc Caragiale", care este un stil realist şi nu poate fi altfel. Teatrul lui Shakespeare cuprinde fie piese care se petrec într-o epocă legendară (cum ar fi *Regele Lear)*, fie piese cărora le-a creat un cadru imaginar (ca *Poveste de iarnă)*, sau inspirate din întîmplări istorice pe care le-a folosit arbitrar şi anacronic (ca *Timon din Athena)*. Unele piese ale lui Molière (ca *Vicleniile lui Scapin* sau *Amorul doctor)* prezintă personaje izvorîte din tradiţii teatrale, simple ficţiuni comice, uneori moştenite din comedia del'arte (valet, subretă, doctor etc.). La înscenarea acestor piese, fantezia poate lucra în toată libertatea. Dar la Caragiale, ca şi la Gogol, Ostrovski, la scriitorii realişti critici, care s-au inspirat din viaţă, au lucrat după modele vii ale actualităţii contemporane, fantezia nu poate fi folosită fără măsură, sub primejdia denaturării. Caragiale a fost într-atîta urmărit de pulsaţia vieţii actuale, încît — cînd locuia în Bucureşti — viaţa capitalei i-a inspirat piese care se petrec în lumea măruntă a Bucureştilor *(Noaptea furtunoasă* şi *Conu Leonida faţă cu reacţiunea)*; cînd a trăit ca revizor şcolar în provincie, în orăşele de munte, a scris *Scrisoarea* (care se petrece în capitala unui judeţ de munte), iar cînd s-a reîntors la Bucureşti, lumea de jos a capitalei l-a îndemnat să compună *D-ale carnavalului.* Dar cu aceste piese, ieşite din culegerea unor observaţii locale, Caragiale a izbutit să construiască un tablou complet al vieţii sociale şi politice de atunci.

Opera scriitoricească a dramaturgului Caragiale a fost întregită și valorificată prin aportul regizorului Caragiale. Actori ca Ion Niculescu și Ion Petrescu, creatorii lui Cațavencu și al lui Trahanache, sau ca Maria Ciucurescu și Ion Brezeanu, care au preluat rolurile lui Zoe și al Cetățeanului Turmentat tot sub conducerea lui Caragiale — toți acești mari interpreți și-au menținut rolurile încă mulți ani după moartea lui Caragiale. Ei au adus pînă la generația noastră tot autenticul imprimat jocului lor de marele dramaturg și regizor. Rămîne de văzut cum a fost respectat, de-a lungul anilor pînă azi, felul de joc pe care l-a lăsat el moștenire operei lui dramatice.

Refuzul lui Caragiale de a primi să fie sărbătorit în 1912 se datora în primul rînd faptului că el ocolea, pe cît posibil, orice contact cu lumea care s-a străduit să-i minimalizeze opera. Chiar în timpul vieții lui Caragiale, oamenii cinstiți și clarvăzători erau, față de opera lui, pe pozițiile noastre de azi. La moartea lui, Gala Galaction scrie îndurerat, dar cu multă îndrăzneală pentru acea epocă : *„Că nu ne iubea și de ce nu ne iubea trebuie s-o spunem cu glas mare. Mărturisirea aceasta în fața mormîntului lui Caragiale ne va da cel puțin distincțiunea sincerității și ne va îndrepta cu gîndul și cu fapta spre mai bine. Caragiale a plecat dintre noi și a murit prin străini, fiindcă atmosfera noastră îl înăbușea !"*

Iar ca o explicație a țintei scrisului său, tot Galaction spune : *„Prisosul nostru de stricăciune, de dezordine și de ridicol l-a făcut pe Caragiale să scrie cum a scris. În societățile egoiste, ne-*

drepte și putrede — difficile est satiram non scribere." [1].

Caragiale a plecat dintr-un mediu care-l înăbușea, dintr-o lume care-l desconsidera.

Cum era să se-mpace el cu această desconsiderare venită de la diverși Cațavenci și Titirci? Aceste animozități, mai mult sau mai puțin înăbușite, veneau de pretutindeni. De exemplu, Pompiliu Eliade i-a mărturisit limpede impresia că piesele îi sînt „istovite". Și Pompiliu Eliade vorbea în calitate de director general al Teatrului Național. Pentru a-i cumpăra drepturile de autor, Pompiliu Eliade se tocmea, vorbindu-i de *„bietele capodopere"* și de *„sărmanele piese istovite"*. Asta îl face pe Caragiale să reflecteze:

„Și precupeț să fii — să te cheme de dimineață cu «pui de găină» o gospodină mărginașă și să te întrebe: «Cît cei, măi băiete, pe mortăciunile astea?» — înțelegi atunci cum vine vorba dumneaei delicată. Așa am înțeles și eu că nu e de stat de vorbă în privința cedării drepturilor mele de autor și, drept răspuns, i-am înaintat încăodată petiția prin care îmi retrăgeam piesele."

Dacă din timpul vieții lui Caragiale, factorii răspunzători ai teatrului nostru au putut să manifeste acest început de lipsă de interes față de opera lui teatrală, ne putem ușor închipui ce a urmat după moartea lui și, mai tîrziu, după moartea interpreților formați de mîna lui. După dispariția acestor actori purtători ai învățăturii lui regizorale, preocuparea pentru înscenarea pieselor lui Caragiale a devenit ceva secundar. Niciodată

---

[1] *Flacăra*, 23.VI.1912.

piesele lui n-au mai fost încredințate vreunui mare regizor, unui Paul Gusty sau Nottara, de pildă. Erau reluate cu vreo ocazie oarecare, la vreo deschidere de stagiune, pentru împlinirea unui program de fațadă națională. Se scoteau din magazie vechile decoruri, se mai reparau pe ici pe colo, se mai vopseau și se făcea cîte o distribuție de mîntuială, în costume hibride. Povestea costumelor din *Scrisoarea pierdută* este foarte ilustrativă pentru evoluția interpretării capodoperei caragialiene. Iată cum s-au petrecut lucrurile :

Scrisoarea pierdută s-a jucat în 1884, acțiunea piesei petrecîndu-se în 1883, deci *în prezent*. În acel timp, actorii erau obligați să-și procure singuri hainele moderne. Astfel, Tipătescu, Cațavencu, Zoe și Trahanache veneau pe scenă cu hainele lor. Alte personaje, care se cereau prezentate mai caricatural, Farfuridi, Brînzovenescu, Dandanache, îmbrăcau costume din garderoba teatrului. Lui Pristanda, desigur, tot teatrul îi făcea uniforma de polițai al epocii. Dar piesa a fost reluată... din cînd în cînd... cu aceiași interpreți... timp de 40 de ani. Deci, de-a lungul anilor, Tipătescu, Cațavencu și ceilalți care veneau îmbrăcați în haine proprii apăreau în moda zilei. Și, prin urmare, redingota lui Trahanache din 1920 nu mai avea nimic cu cea din 1900 și cu atît mai puțin cu aceea din 1884. Toaletele Joițichii la fel. În schimb, pantalonii cadrilați ai lui Farfuridi și *cache-poussiere-ul* cu pelerinuță al lui Dandanache rămîneau tot cei de la premieră, ca și uniforma lui Pristanda. Discrepanța costumelor, care se adîncea din an în an, a avut o influență hotărîtoare asupra jocului însuși. Farfuridi, de pildă, devenea din ce în ce mai caricaturizat, de ajungeai să te miri cum mai poate fi contracandidatul

lui Cațavencu. Iată una din sursele denaturării pe nesimțite a satirei caragialești, împotriva căreia nimeni nu era interesat să se ridice.

O singură dată a fost montată din nou *Scrisoarea*, cu o atenție deosebită. Era prin anul 1924. Ce s-a făcut atunci? Pentru că era în vogă un idilic stil național, poreclit multă vreme „stil Brumărescu", decorul casei lui Trahanache din actul ultim a fost influențat de acest stil. Iar marea surpriză a spectacolului era că în balconul construit în chip de culă romînească apăreau în final un grup de tinere cucoane îmbrăcate țărănește ca la bal și primeau cu bezele manifestația cu care se încheie piesa. Pe această linie a fost epurat tot spectacolul de orice ascuțiș satiric, din trecutul piesei nepăstrîndu-se decît îmbrăcămintea aproape clovnească a lui Farfuridi, Dandanache etc. După calitatea „inovațiilor" se poate deduce desconsiderarea dată teatrului lui Caragiale. Altă dată, *D-ale carnavalului* a fost obiectul unei atenții de același gen: interpreții, în frunte cu Girimea, evoluau în costume verzi și nu se mișcau decît în pas de dans, de la începutul și pînă la sfîrșitul piesei. Singura „idee" pe care acel spectacol a căutat s-o valorifice a fost deci aceea că acțiunea se petrece în timpul carnavalului. Faptul că existau un Paul Gusty și un Const. Nottara, care lucraseră multă vreme cu Caragiale, și nu s-a apelat la nici unul din ei, e destul de semnificativ. Cațavencii nu muriseră cu prilejul primului război mondial — nici n-ar fi avut prilej să moară; dimpotrivă, ajunseseră pe trepte mai ridicate ale parvenitismului social și n-aveau nevoie să salte teatrul lui Caragiale deasupra unei obișnuite și inofensive bufonade.

Dar au fost multe formele de bagatelizare a teatrului lui Caragiale. Şi tocmai din această pricină nu trebuie să uităm că piesele lui au avut parte, la începutul carierii lor, de o mînă regizorală blagoslovită, a lui Caragiale însuşi. Datorită acestei împrejurări fericite, raportul spiritual dintre scrisul dramatic şi jocul scenic — echilibrul foarte fragil pe care se sprijină convenţia teatrală — a fost stabilit într-o înţelegere totală de cele două elemente hotărîtoare — autor şi regizor. Un tînăr scriitor care semna Tudor Arghezi a spus pe vremuri despre autorul *Scrisorii pierdute*: „Caragiale făcea parfume din miazme".

Această formulă, care spune în două cuvinte tot, se potriveşte şi regizorului Caragiale. Acest regizor a îmbinat vesmintele personajelor caragialeşti — cînd le-a chemat pentru prima oară la viaţă — cu acele ciudate şi fără seamăn „parfume". Mulţi dintre interpreţii creatori au ieşit pe scenă cîteva decenii, purtînd, fără s-o schimbe, îmbrăcămintea asta parfumată, şi astfel, adierea acestor miresme, trecute de două ori prin filtrele artei lui Caragiale, a ajuns pînă la noi şi ne-a înviorat munca de reconsiderare a teatrului său. Aceasta este legătura dintre vechile reprezentaţii, a căror realizare se datoreşte lui Caragiale însuşi, şi spectacolele făcute de noi din 1948 pînă azi. Aşa trebuie înţeleasă păstrarea tradiţiei de joc în teatrul lui Caragiale pe care noi am afirmat-o de atîtea ori. De o reconstituire a spectacolelor de pe vremuri nici vorbă nu poate fi.

Să nu uităm în primul rînd că, în timpul vieţii lui Caragiale, la fel ca şi după moartea lui, piesele lui n-au avut o soartă prea bună. *D-ale carnavalului* a întrunit numai cîteva zeci de spectacole, risipite de-a lungul a 60 de ani. *Conu Leonida*

față cu reacțiunea a apărut pe scena oficială abia în anul cînd închidea ochii autorul. *Noaptea furtunoasă*, maltratată de la premieră, a avut și ea o carieră sporadică. În condițiile vitrege în care s-au jucat, interpretarea lor nu s-a putut cristaliza în tipare trainice care să lase urme. Singură *Scrisoarea pierdută*, impusă din prima zi de entuziasmul popular, a izbutit să se strecoare printre adversități și primejdii de tot felul, ca să adune 250 de reprezentații, pînă la reluarea din 1948, cu care s-a început repunerea în drepturi a operei lui Caragiale.

Dar în această muncă de repunere în drepturi, noi n-am uitat, și nu e bine să uităm nici de aci înainte, de hainele acelea parfumate, pe care regizorul Caragiale le-a croit pentru Teatrul lui Caragiale, și care îi ședeau atît de bine.

Cu vremea poate s-au mai ghemuit. Unii chiar le-au mototolit dinadins. Să le călcăm frumos, să le mai îndreptăm pe la guler, dar să nu le schimbăm cu orice preț, că e păcat! Va veni desigur, poate foarte curînd, un regizor tînăr să-i facă haine noi, care să-l prindă tot atît de bine. Dar pînă atunci... puțintică răbdare.

CARAGIALE PESTE HOTARE

Actorii au fost dintotdeauna păsări călătoare. Faimosul *Roman comique* al lui Scarron nu cuprinde altceva decît peregrinațiile unei trupe ambulante, viața nomadă a unor actori. Prima jumătate, și cea mai lungă, a activității teatrale a lui Molière a fost un nesfîrșit vagabondaj. Iar în Italia, pînă de foarte curînd, nu exista nici o companie stabilă, trupele de teatru erau în permanent turneu. La fel se petreceau lucrurile altădată și la noi. Millo, Pascaly, toți marii noștri înaintași din secolul trecut și-au petrecut viața umblînd din oraș în oraș. Rare erau popasurile mai îndelungate în centre ca Iașii sau ca Bucureștii. De altfel, această trăsătură caracteristică a profesiunii noastre s-a concretizat într-o expresie foarte des auzită pe vremuri. Cînd vorbea despre un slujitor al scenei, burghezul așezat spunea foarte firesc : un derbedeu de actor, o haimana.

Haimanalîcul acesta fără sfîrșit era o necesitate. Amatorii de teatru erau puțini. Jucînd astăseară într-o localitate, actorul n-avea alt gînd

decît să ajungă mîine în altă parte, în alt tîrgușor, chemat de mirajul unor aplauze mai înfierbîntate, sau a unei bucăți de pîine mai caldă. Chiar după ce s-au constituit ansamblurile statornice ale teatrelor naționale din București, Iași și Craiova, actorii își trăiau jumătate din viața lor hoinărind prin provincie, în turnee cînd oficiale, cînd organizate pe cont propriu.

Acest dor de ducă nepotolit i-a dus uneori și peste hotare. Astfel, Liciu și Belcot au trecut de cîteva ori frontiera țării să joace în fața publicului romînesc din orașele ce aparțineau imperiului habsburgic. Zaharia Bîrsan a întreprins unsprezece turnee în Ardeal. Mai înaintea lor, Grigore Manolescu și Aristizza Romanescu au vizitat de cîteva ori orașele Transilvaniei. Încurajați de aprecierile entuziaste pe care le-au avut — nu numai din partea romînilor, dar și de la presa ungară și germană — în 1891, Grigore Manolescu pornește spre Viena, unde dă o serie de reprezentații cu un repertoriu de înaltă ținută, care cuprinde, între alte piese, *Hamlet* și *Romeo și Julieta*. Trupa a fost alcătuită cu mult simț de răspundere, din actori de seamă, ca Ion Brezeanu, Ion Petrescu, Aristizza Romanescu, Petre Sturza, Alexandrina Alexandrescu și alții.

A fost cea dintîi împrejurare cînd o trupă de teatru romînească juca, în limba noastră, într-o metropolă al cărei public și presă erau deprinși să vadă și să judece pe marii artiști ai lumii. Succesul moral a fost mare. Actorii s-au întors de la Viena încărcați de glorie și plini de datorii. Grigore Manolescu și Aristizza Romanescu au plătit multă vreme, cu jumătate din salariul lor, ambiția nobilă de a arăta străinătății arta teatrală

romînească. Pentru că, pe vremea aceea, nu avea cine să-i ajute. Conducătorii țării erau prea ocupați să-și umple buzunarele lor ca să mai aibă timp să se ocupe de astfel de mărunțișuri, cum ar fi arta și cultura.

Peste vreo treizeci de ani, imediat după primul război mondial, un alt grup de artiști au făcut o încercare asemănătoare. Elvira Popescu, Storin și Mihalescu s-au dus, tot pe cheltuiala lor personală, să joace la Paris *Patima Roșie* a lui Mihail Sorbul. Și rezultatele au fost asemănătoare. Și de astă dată entuziaștii actori s-au întors cu un teanc de cronici elogioase și cu o serie de datorii grele. A trebuit să vină gloriosul 23 August ca lucrurile să se schimbe.

Așa cum s-a întîmplat în toate ramurile de activitate din țara noastră, după Eliberare, a început să bată un vînt bun și în pînzele corabiei teatrului romînesc. Printr-o politică culturală atentă și înțeleaptă, s-a deschis drum pieselor romînești spre scene străine. Regizori romîni au fost chemați să lucreze la teatrele din străinătate. Ansambluri întregi au fost trimise să arate în alte țări arta scenică romînească. Și de astă dată, deplasările nu s-au mai făcut cu mijloacele meschine cu care s-a luptat Grigore Manolescu, ci în cele mai bune condițiuni.

Printre alții, și mie mi-a fost dat să iau parte la astfel de acțiuni. Am pus în scenă piese romînești în Polonia, în Finlanda și în Belgia. În Finlanda, unde plecasem să stau o lună și am stat patru luni, am montat trei spectacole : *O scrisoare pierdută* la Teatrul Municipal din Tampere, după care am fost invitat să pun aceeași *Scrisoare pierdută* la teatrul popular din Helsinki. În timp ce

lucram la Helsinki, un alt teatru din localitate m-a poftit să fac şi la ei un spectacol, cu o piesă de-a noastră, la alegere. Am ales *Ultima oră* a lui Sebastian.

Eram tocmai în Finlanda, cu treaba pe isprăvite, cînd un telefon de la Bucureşti mă anunţă că trebuie să mă-ntorc în ţară.

Ce se întîmplase? Ţara noastră fusese solicitată să ia parte la stagiunea internaţională ce se desfăşura la Paris, sub denumirea de Festival de Paris. Invitaţia a fost acceptată, şi s-a hotărît să plece Teatrul Naţional cu *O scrisoare pierdută* şi *Ultima oră*. Tocmai piesele de care mă ocupasem eu în Finlanda. Pentru Paris însă, în sarcina mea cădea numai piesa lui Caragiale, *Ultima oră* fiind din lotul colegului meu Moni Ghelerter.

La Paris, ambele spectacole prezentate au fost primite cum nu se poate mai bine. Eu voi putea însă să vorbesc mai pe larg numai de *Scrisoarea pierdută*.

Trebuie să spun din capul locului că rezultatele excepţionale cu care ne-am întors de la Paris au depăşit toate aşteptările, toate speranţele noastre.

Am pornit cu încredere, fără îndoială. Ştiam că vom prezenta la Festival cea mai bună piesă romînească a marelui Caragiale. Un spectacol bun, încercat de atîtea ori, apreciat de toată lumea, spectacol ce ne-a adus multe vorbe bune de la oameni de teatru străini, mai cu seamă sovietici. Că vom oferi un ansamblu omogen şi de calitate, cum nu are orice trupă în Occident. Că ştim să redăm prin jocul nostru substanţa, înţelesul adînc al unei lucrări. Dar să fim chiar moţul Festivalului nu ne-am aşteptat.

Muncisem cu toții o lună pentru împrospătarea *Scrisorii pierdute*. Atelierele, tehnicienii şi mai cu seamă actorii au lucrat cu tot sufletul pentru a da o nouă strălucire reprezentației cu care teatrul romînesc urma să înfrunte pentru prima dată judecata acestui for internațional. Verificarea strădaniei noastre în fața publicului bucureştean, în cele două spectacole date înainte de plecare, ne-a îmbărbătat. Totuşi, să întrunim unanimitatea criticii dramatice a Parisului, să stîrnim entuziasmul în care s-au desfăşurat spectacolele noastre nici nu puteam visa.

Am intrat în Teatrul Sarah Bernhardt joi seara, la ultimul spectacol al trupei ce ne precedase. În noaptea aceea, după plecarea ansamblului polonez, trebuia să ne montăm noi decorurile. Ultimele tablouri ale piesei se desfăşurau într-o atmosferă glacială, în fața unei săli literalmente pustie. Se juca o piesă istorică, *Kordian*. Deşi ştiam că pentru noi vînzarea biletelor — locațiunea, cum se spune acolo — era foarte bună, am plecat la hotel neplăcut impresionat.

Dimineața, la repetiție, nu-mi mai plăcea nimic. Căutam să-mi ascund îngrijorarea, dar cred că nu izbuteam. Stăruiam pe cîte un fragment de scenă prea mult, pînă îmi dădeam seama că e tîrziu să mai repar ceva. Giugaru se apropie şi-mi spune la ureche : Mai lasă-ne, zapciule, că porcul nu se mai îngraşă în ajun ! Niki Atanasiu, răguşit, înghițea tot felul de pastile şi-mi declara că nu va putea să joace. Marcel Anghelescu mă scotea din sărite : se încăpățîna să învețe pe muzicanții francezi să cînte ca la noi, la bîlci : *„vous comprenez, messieurs, pas comme ça, ca la moşi !"* — şi pierdea toate intrările. Birlic sărea ca un țînțar cînd pe scenă, cînd în sală. Costache Antoniu şi Finteş-

teanu, cuminţi, calmi, siguri pe ei. Cel puţin aşa se arătau. Bărbulescu, topit de emoţie, se stăpînea şi părea liniştit. Repetiţia mergea de-a-ndaratelea, de la coadă la cap, adică începuse cu actul IV. Florica Scîrţan vrea să mă-ncurajeze : „Lasă, coane Sică, iese bine, n-avea grijă ! Le arătăm diseară nişte rochii... ce n-a văzut Parisul !". Şeful croitor — Ionel Popa — cu 80 de costume pe cap, se jura că altă dată nu mai vine, să-l pici cu ceară. Răscolea lăzile să dea de urma unui costum pe care nu-l găsea.

Armata de regizori, maşinişti şi electricieni francezi, cu răbdare colegială, puneau la punct schimbările de decor, fără să se formalizeze de nervii noştri.

După actul IV am renunţat să mai fac actul III, am repetat actul I şi II fără decor, şi la ora două am dat drumul actorilor. La ora trei părăseam teatrul singur, plin de griji. Pe trotuar mă întîmpină un necunoscut cu geantă. Din vorbă în vorbă, întîi pe franţuzeşte apoi pe romîneşte, se oferă să mă conducă la un birou de poliţie, foarte apropiat, unde n-aş avea de făcut decît o simplă declaraţie, că vreau să nu mă mai întorc în ţară, şi nu-mi mai pasă de nimic.

I-am întors spatele, fireşte, iar recrutorul de amatori de libertate imperialistă a rămas pe trotuar cu geanta lui şi cu gura căscată.

Seara, la ora nouă şi cinci minute, regizorul Acsente, cu mîna tremurîndă de emoţie, a apăsat butonul care ridică electric cortina de la Sarah Bernhardt. Înainte ca Bărbulescu să fi rostit primul cuvînt, un puternic ropot de aplauze salută decorul. Emoţia creşte pe scenă, în sală, în culise. Primele valuri de rîs ne înviorează ca o adiere de

zefir cînd mori de zăpușeală. Cel dintîi iese din scenă Marcel Anghelescu, sfîrşit de emoţie, dar urmărit de stăruitoare aplauze. Nu e în stare să mai scoată o vorbă. Face nişte gesturi care ar putea însemna: „E grozav!" sau „Nu mai pot!", sau „Am scăpat!". Se aplaudă iar. Ce-a fost? Nu se ştie. O replică a lui Trahanache. Alte aplauze: ieşirea lui Giugaru. Iar aplauze: apariţia lui Finteşteanu şi Birlic. Cuplul acesta a plăcut mult de tot.

Actul I se termină întrerupt de unsprezece rînduri de aplauze. La fel se desfăşoară actul următor. Actorii sînt primiţi cu ovaţii şi, la ieşire, petrecuţi de nesfîrşite aplauze. Toţi, toţi, şi Birlic, şi Antoniu, şi Finteşteanu, şi Niki, şi Bărbulescu, şi Marcel, şi Giugaru, şi Cella Dima, toţi.

Se sfîrşeşte actul II. Trecuseră 55 de minute de la începerea spectacolului. Record de viteză! Dar pînă să cadă cortina, a mai trecut încă un minut. Un minut lung, de tăcere: regizorul Acsente, cu mîna tremurîndă de emoţie, uitase să apese pe butonul ce acţionează electric cortina teatrului Sarah Bernhardt. Asta putea să omoare aplauzele. Dar nu. Cortina a pornit în sfîrşit să coboare şi, în acelaşi moment, s-a pornit din sală un uragan de aclamări care nu s-au potolit decît după şase ridicări de cortină. Pauză. Schimbarea decorului. Pe scenă au năvălit spectatori, cu ochii înroşiţi. Potop de sărutări, de îmbrăţişări, cereri de autografe, clinchete de aparate fotografice, lacrimi.

Actul al III-lea, susţinut de entuziasmul sălii, s-a jucat cu mai multă însufleţire ca oricînd. Se apropia sfîrşitul. Caţavencu abia se urcase pe masa de unde trebuia să înfrunte mulţimea şi pe Trahanache, cînd mîna tremurîndă de emoţie a regizorului Acsente apasă, prea devreme, pe butonul

care acţiona electric cortina teatrului Sarah Bernhardt şi taie scena finală, culmea actului şi a piesei, învălmăşeala şi bătaia de la urmă. Eram pe scenă, în figuraţie. Făceam parte din grupul Caţavencu. De necaz, am rupt în două bastonul, un baston de baga, o bijuterie, la care ţineam ca la ochii din cap. Caţavencu ne scoate din nenorocire, urlînd cît îl ţineau plămînii : „Sus cortina !" Mîna tremurîndă de emoţie a regizorului Acsente a acţionat iarăşi, cortina a pornit în sus, a rămas ridicată, sala care aplauda cu furie s-a stăpînit şi, peste cîteva momente, jocul a continuat. Sfîrşitul întrunirii a avut un efect înzecit. Nenorocirea s-a transformat ca prin minune într-o podoabă adăugată reprezentaţiei. Sala a socotit că totul fusese calculat, că această cădere de cortină e un *„trouvaille"* regizoral de mare inspiraţie. Şi a doua zi, în cronică, totul a fost trecut cu semnul plus la activul regizorului.

În pauză s-a repetat năvala entuziaştilor din sală, la cabine şi pe scenă.

Actul din urmă s-a desfăşurat într-o vervă şi o bună dispoziţie pe care numai fericirea succesului o poate da. Iar intrarea manifestaţiei, a steagurilor, a muzicii condusă de sabia transformată în baston de tambur major a lui Marcel Anghelescu au ridicat sala în picioare. Au urmat nenumărate ridicări de cortină, ovaţii şi aplauze ce se adresau deopotrivă lui Caragiale, interpreţilor, regizorului, celor ce au organizat turneul, patriei noastre.

După reprezentaţie, figurile de marcă ale lumii artistice, ceea ce se înţelege prin *„tout Paris"*, au rămas în foaierele teatrului să se întîlnească cu artiştii romîni, să-i cunoască, să-i felicite.

Dar din mijlocul selectei adunări se desprindea figura strălucitoare de tinereţe, de frumuseţe şi de

mulţumire a Elvirei Popescu, marea noastră compatrioată, ce părea să fie foarte mîndră în seara asta de colegii ei romîni. Elvira noastră trecea de la un grup la altul să culeagă impresii să se bucure de aprecierile elogioase.

Au luat parte la bucuria noastră şi străini : cîţiva actori finlandezi din cei care au lucrat cu mine, Elva Molin şi Heino Turkku şi regizorul chilian Domingo Piga care ne vizitase la Bucureşti în luna mai. Tantzi Cutava m-a auzit la radio şi a sosit cu avionul de la Londra. Iar un grec din Brăila, născut la Constanţa, a venit din Italia să aplaude pe actorii romîni pe o scenă franceză. La ora trei dimineaţa, petrecerea şi entuziasmul din foaierul teatrului Sarah Bernhardt nu se stinsese.

Dimineaţa, la hotel, două mici şi înduioşătoare gesturi au venit să confirme izbînda noastră : portarul mi-a dăruit ziarul *Figaro*, deschis la pagina ce cuprindea darea de seamă a cronicarului de mare prestigiu Jean Jacques Gauthier ; iar femeia de serviciu de la etaj mi-a adus şi ea modestul ei omagiu : un săpun în plus la lavabou.

Cum se explică rezultatul ăsta fericit la care nu ne aşteptam ? Cui se datoreşte succesul acesta neobişnuit ? În primul rînd lui Caragiale şi celor care conduc astăzi destinele ţării noastre şi cărora nu vom izbuti niciodată să le mulţumim îndeajuns pentru că ne-au ajutat să urcăm această culme a teatrului romînesc : partidului, care ocroteşte cu atîta dragoste arta şi pe slujitorii ei, guvernului nostru înţelept şi generos, care a avut încredere în noi şi ne-a trimis la Paris cu grele sacrificii, şi, se-nţelege, interpreţilor *Scrisorii pierdute*

Trebuie să ne recunoaştem datori, într-o oarecare măsură, şi eroicului ansamblu al Teatrului de

Poche care jucase iarna aceea patru luni *Scrisoarea pierdută* la Paris, uşurînd astfel înţelegerea piesei de către publicul parizian.

Şi se mai datoreşte unui providenţial telefon de la Paris.

În timp ce pregăteam *Scrisoarea pierdută* pentru Festival, am fost anunţat telefonic de un amic că publicul şi presa pariziană nu suportă un spectacol prea lung, că după două ore de la ridicarea cortinei părăseşte sala. Era aici o mică exagerare, dar mi-a prins bine.

Scrisoarea pierdută la Bucureşti ţinea trei ore. Gîndindu-mă la ritmul în care se desfăşoară spectacolele teatrale în Occident şi obsedat de comunicarea telefonică, am biciuit în aşa fel munca noastră în repetiţii, încît, fără să tai o vorbă din textul sfînt al lui Caragiale, am izbutit ca spectacolul să dureze — cu schimbări cu tot — două ore şi patru minute. A fost un mare cîştig, nu numai în ochii publicului parizian, care în bună parte nu putea să guste spectacolul deoarece nu înţelegea limba noastră, dar şi pentru spectatorii bucureşteni, în faţa cărora jucasem de două ori înainte de plecare. Ritmul acesta accelarat a dat o strălucire, o vioiciune extraordinară capodoperei caragialeşti, a cucerit pe toată lumea. De atunci încoace aşa am jucat *Scrisoarea pierdută.*

Peste două zile s-a jucat *Ultima oră.* Acelaşi mare succes, acelaşi entuziasm, cronici la fel de calde.

În zilele ce au urmat, ziarele pariziene veneau să confirme unul după altul adînca impresie pe care o făcuse Teatrul Naţional, prin cronici mai mult decît elogioase despre *O scrisoare pierdută*, despre Caragiale şi întreaga lui operă, despre interpreţi.

În acelaşi timp, ecoul răsunetului pe care l-a avut la Bucureşti succesul nostru ne făcea fericiţi, după cum fericiţi am fost de felul cum am fost întîmpinaţi în Gara de Nord de colegi, de prieteni, de publicul nostru iubit.

În anul următor, tot spre sfîrşitul primăverii, eram în Polonia, unde pusesem în scenă aceeaşi *Scrisoare pierdută,* în care actorii polonezi ai Teatrului „Ştefan Iaracza" au făcut frumoase creaţii. Iarăşi un telefon de la Bucureşti mă cheamă urgent în ţară. La minister mi se spune că am fost invitaţi la Veneţia, unde urmează să prezentăm, în cadrul festivalului Goldoni, o piesă a ilustrului dramaturg italian. Am ales *Bădăranii*, o comedie care oferea roluri potrivite strălucitei echipe care slujeşte teatrul lui Caragiale : Birlic, Giugaru, Calboreanu, Marcel Anghelescu, Beligan, Niki Atanasiu, Silvia Dumitrescu, Eugenia Popovici, Cella Dima ; toţi au jucat în aşa fel comedia lui Goldoni, încît, alături de trupe conduse de regizori ca Luchino Visconti sau Carlo Lodovici, spectacolul nostru a obţinut din partea presei italiene calificativul de *„cel mai goldonian"*. Iar radio „Roma", prin glasul cronicarului său, Contele Giacomo Antonini, ne-a declarat învingătorii festivalului.

Peste un an, în toamna lui 1958, ne aştepta abia marea încercare. Teatrul Naţional e destinat să facă un turneu în Uniunea Sovietică. Fireşte că după cele două excursii teatrale precedente, la Paris şi Veneţia, puteam să fim mai încrezători în puterile noastre. Dar plecam în ţara în care joacă

seară de seară MHAT-ul, Maliiteatr și Mossovietul, în țara care l-a dat pe Gogol și pe Cehov, pe Stanislavski, pe Vahtangov și pe Ohlopkov. Va trebui să jucăm la Moscova, care aplaudă în fiecare seară pe Gribov, Marețkaia, pe Ilinski, pe Iarov. Dintre toate manifestările noastre în alte țări, cea la care urma să pornim acum era cea mai purtătoare de răspundere. Vom juca pentru prima oară în țara la a cărei prietenie noi ținem cel mai mult, în țara prin al cărei ajutor ne-am cucerit libertatea, ne-am edificat nu numai un teatru nou, ci o țară nouă.

Pătrunși de aceste gînduri, am început munca de revizuire, de reîmprospătare a pieselor alese pentru a fi jucate în U.R.S.S. și anume: *O scrisoare pierdută, Anii negri, Revizorul, Bădăranii* și *Steaua fără nume*. E ușor de închipuit, sau mai bine zis, nu se poate închipui ce era pe capul meu, regizorul tuturor celor cinci piese cu care plecam, dintre care una *Anii negri*, era o adevărată premieră. Baranga dăduse vechii sale piese o formă nouă, montarea era alta, distribuția, în frunte cu Calboreanu, cu totul schimbată.

Fiecare din aceste piese se jucase de sute de ori pe scena noastră. Tocmai de aceea trebuiau revizuite cu atenție, pentru a descoperi scenele sau numai momentele care s-au „tocit", care și-au pierdat acuitatea satirică și verva strălucitoare. Regizor și interpreți, am pornit la această muncă migăloasă. Orice „efect" care a prins cîndva la public și care tocmai din această pricină s-a îngropat este aruncat la coș. Se caută noi amănunte care să ilustreze și să adîncească situațiile, noi sarcini se dau actorilor, pentru ca grija acestor adausuri de sensuri și de joc să le țină atenția încordată. Aceeași grijă stăpînește și munca colecti-

velor tehnice. Decor, recuzită, costume, peruci, totul este revizuit cu minuţiozitate. La 15 septembrie sîntem gata. Prezentăm în serie cele cinci spectacole iubitului nostru public bucureştean, care şi de data aceasta ne-a încurajat prin căldura cu care a primit fiecare spectacol.

În sfîrşit, în ziua de 20 septembrie, un tren special compus din trei vagoane de dormit, un vagon restaurant, trei vagoane de decoruri, o locomotivă, şi zece vagoane de emoţii a pornit spre Ungheni, cu trupa Teatrului Naţional.

Am făcut pînă acum zeci de turnee, mai lungi sau mai scurte, dar în nici o călătorie teatrală n-am simţit emoţii mai puternice ca în acesta din urmă — turneul prin Uniunea Sovietică.

Într-adevăr, cum aş putea să uit vreodată căldura frăţească, dragostea fierbinte cu care am fost întîmpinaţi la fiecare pas? Cum o să uit vreodată primirea ce ni s-a făcut pe peronul gării Chişinău? Cum o să ni se şteargă vreodată din minte năvala artiştilor zaporojeni spre vagoanele noastre, cu braţele pline de flori, cu ochii strălucind de bucurie, cu inimile calde!

Într-o dimineaţă, am vizitat hidrocentrala de pe Nipru, această expresie măreaţă a geniului leninist, uriaşă realizare a epocii sovietice. Iată această parte a lacului de acumulare cu stînca din mijlocul fluviului, unde şi-au găsit somnul de veci 75.000 soldaţi hitlerişti.

Iată o grădină foarte îngrijită, în mijlocul căreia se află o piatră de mormînt. Aici e îngropat soldatul sovietic care, sacrificîndu-şi viaţa, a salvat temeliile adînci ale hidrocentralei pe care nemţii voiau să le arunce în aer. Cum îl cheamă? Nu se ştie. Nu s-a aflat niciodată!

Spectacolele din Zaporoje s-au desfăşurat într-un entuziasm crescînd. Publicul zaporojean, deşi nu înţelege limba noastră, a urmărit spectacolele cu un mare interes. *O scrisoare pierdută*, care a deschis firul reprezentaţiilor, ne-a cîştigat un loc de mare stimă în ochii spectatorilor zaporojeni. A urmat *Anii negri*, care ne-a consolidat mai mult poziţia. Al treilea spectacol a fost *Revizorul*, care ne-a adus cele mai mari laude. Nici nu-mi vine să le reproduc. Totuşi voi cita titlul unei cronici apărută în *Pravda* locală : *„Un spectacol strălucit, ce nu va putea fi uitat niciodată"*, e titlul dării de seamă despre piesa lui Caragiale.

Ultimele două spectacole, în matineu şi seara. Atmosferă de mare sărbătoare. Delegaţii de colhoznici au venit pe scenă să ne prezinte omagiul lor, după obiceiul ucrainean : pîine şi sare. Artiştii locali au urcat din sală pe scenă şi ne-au acoperit de flori, sărutări şi îmbrăţişări. Publicul aplauda scandînd. A urmat o adevărată bătaie de flori între sală şi scenă.

După ce am vizitat giganticele oţelării locale, unde am fost invitaţi de către muncitori, a venit timpul să plecăm spre Moscova.

În vagon descifrăm cronica despre *Revizorul*, pe care ne-o adusese la gară, în şpalt, autorul ei, Iuri Iagnici, şi din care nu mă pot reţine să nu citez o frază : „Revizorul *jucat de Teatrul Caragiale înscrie o pagină nouă în istoria regiei acestei piese*".

Ajungem la Moscova. N-am să pot reaminti toate dovezile de prietenie ce ni s-au arătat din partea oficialităţii şi a elitei artistice a Moscovei, toate cuvîntările, toate primirile ce s-au ţinut lanţ, în zilele trăite la Moscova, începînd cu clipa cînd am pus piciorul pe peronul gării Kursk, unde am

fost întîmpinați de reprezentanți ai Ministerului Culturii U.R.S.S., de ambasadorul nostru, de artiști ai tuturor scenelor moscovite, în frunte cu titani ai teatrului sovietic, ca Zavadski, Țariov, Stanițin, Mordvinov, nenumărați artiști ai poporului. De altfel, aceste mari figuri ale celui mai bun teatru din lume, al căror nume trebuie pronunțat întotdeauna cu respect, au fost tot timpul cu noi în aceste zile. În sălile de spectacol, cînd inima lor bătea alături de a noastră, la cabine, în timpul pauzelor, ca să ne încurajeze, pe scenă, la sfîrșitul spectacolelor, ca să-și manifeste public înalta lor apreciere, la recepții, la întîlniri prietenești de neuitat.

Iată o frază din *Literaturnaia Gazeta*, despre *Scrisoarea pierdută*, semnată de Valentin Plucek:

„Am văzut un teatru de o mare cultură și de serioase perspective, pentru care scena este o catedră, nu o arenă de amuzament gratuit. Am văzut actori care știu să dezvolte prin jocul lor ideea operei, actori care stăpînesc arta dificilă a caracterizării, măiestria individualizării din cuvînt, înalta școală a dialogului comic. Și principalul: am văzut un spectacol în care elementul social domină neîndoios și lasă pe planul al doilea intriga amoroasă, țesută în subiectul piesei."

N-am să evoc pe rînd toate cele cinci seri ale spectacolelor de la Moscova. Au fost cinci sărbători, cinci zile mari ce s-au înscris în istoria teatrului romînesc, despre care Iuri Zavadski a declarat: *„Cu fiecare spectacol v-ați ridicat mai sus, ați urcat o nouă treaptă"*.

La sfîrșitul ultimului spectacol, care a însemnat încununarea întregului turneu — se juca și *Steaua fără nume* — după nenumărate ridicări de cortină și ovații, zeci de actori ai Moscovei, în frunte

cu decanul lor, venerabilul Toporkov, cu Zueva, Marețkaia, Mordvinov, Zavadski, Knebel și alții, au urcat pe scenă să se fotografieze cu noi. La ieșirea din teatru, mașina care mă aștepta să mă ducă la hotel e înconjurată de tineri spectatori. Ovații, aplauze, alte flori; mașina e împinsă multă vreme spre Piața Roșie de acest tineret entuziast.

În tot timpul șederii noastre în Capitala Uniunii Sovietice, presa, radioul, televiziunea ne-au făcut cinstea să se ocupe pe larg de noi. Articole, cronici, declarații care mai de care mai măgulitoare au apărut și s-au auzit de la fruntași ai scrisului și ai scenei.

Alexandru Stein, autorul *Chestiunii personale*, a spus între altele: *„Am văzut și eu* Revizorul, *care nu de mult a fost înscenat de Alexei Popov la Teatrul Central al Armatei. Totuși, punerea în scenă a regizorului romîn este unanim apreciată ca un mare eveniment teatral."*

Tot despre *Revizorul*, Martov, primul regizor al M.H.A.T.-ului a declarat: *„Punerea în scenă a lui Sică Alexandrescu este o nouă pagină în cronica acestei piese, de care teatrul sovietic va trebui să ție seamă".*

Turcianinova, după spectacolul *Revizorul* a spus: *„Este un merit că actori de o limbă străină atît de diferită de a noastră au putut să se ridice la o asemenea pătrundere a piesei lui Gogol, atît de dificil și pentru noi. E un mare merit."*

Dacă am stăruit atît de mult asupra celor ce s-au spus și s-au scris despre *Revizorul* este că epitetul de *gogolian* pe care l-au dat oamenii sovietici acestui spectacol, pus alături de cel *„goldonian"*, atribuit de venețieni *Bădăranilor* rămîn o mîndrie deosebită a teatrului romînesc.

Toate spectacolele şi toţi artiştii noştri s-au bucurat de aprecieri neobişnuite. Dar, alături de *Revizorul*, piesa care a fost privită cu un interes deosebit de către oamenii de teatru moscoviţi a fost capodopera lui Caragiale *O scrisoare pierdută*. Două zile după ce avusese loc reprezentaţia cu *Scrisoarea pierdută*, s-a organizat la Casa Artiştilor din Moscova o întîlnire între interpreţii lui Caragiale şi artişti sovietici. Teatrul de satiră, care jucase, cu cîţiva ani înainte, această piesă, a fost reprezentat prin Valentin Plucek, regizorul care înscenase comedia lui Caragiale. Într-o dezbatere care a durat cîteva ore, s-au subliniat toate sensurile sociale ale satirei caragialeşti, ce categorie de tipuri reprezintă fiecare personaj, ce strat al societăţii simbolizează Cetăţeanul turmentat. Întîlnirea aceasta tovărăşească a fost pentru noi plină de învăţăminte, un exemplu viu de adîncimea, de seriozitatea cu care artiştii sovietici privesc arta lor.

Ultima etapă a turneului a fost Chişinăul, unde s-au reeditat cele petrecute la Zaporoje şi Moscova.

În ultima seară, a ultimului spectacol, ministrul culturii din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească, însoţit de alţi demnitari superiori, ne-a condus la gară, au stat cu noi pînă cînd trenul a părăsit gara capitalei moldoveneşti. Directorul Teatrului de Stat Moldovenesc a mers cu noi pînă la frontieră, după cum la sosire, directorul teatrului din Zaporoje, îndepărtatul oraş din Ucraina, unde s-a început turneul, a străbătut sute — ba mii de kilometri — ca să vină să ne întîmpine la Ungheni. La Zaporoje şi Chişinău — începutul şi sfîrşitul acestei călătorii artistice — spectatori pe

cît de exigenți, pe atît de înflăcărați, pe cît de pricepuți, pe atît de generoși, au apreciat munca noastră. Public muncitoresc, sincer, deschis, public sovietic a cărui primire a fost o mare sărbătoare.

Dar toată grija noastră, toată emoția și toate temerile le păstrasem întregi și le consumasem la Moscova. Nu e ușor să înfrunți lumina rampei în orașul a cărui întîietate teatrală în lume e necontestată. Nu e ușor să spui „Sus cortina!“ cînd știi că în sală se află Zavadski, Stanițin, Toporkov, Ghiațintova, Markov.

În timpul șederii noastre în Uniunea Sovietică, am avut prilejul să asistăm la dezbaterile Conferinței Unionale a oamenilor de teatru din Uniunea Sovietică. Au fost discuții de o amploare și o profunzime cum numai în Uniunea Sovietică se pot purta. Ne-am încredințat odată mai mult că actualitatea și partinitatea sînt cele două comandamente superioare ale artei la ora actuală.

Am jucat în Uniunea Sovietică. Turneul acesta în țara celui mai bun teatru din lume a încununat în chip fericit seria excursiilor noastre teatrale peste hotare.

«SCRISOAREA PIERDUTĂ» ÎN FINLANDA

N-am lucrat niciodată cu actori de altă limbă. Totuși, cînd mi s-a propus să plec în Finlanda să ajut la punerea în scenă a piesei *O scrisoare pierdută*, n-am fost de loc neliniștit. Bucuria pe care mi-o dădea perspectiva unei călătorii atît de atrăgătoare nu lăsa loc nici unui fel de îngrijorări profesionale. Întorceam în minte cuvintele: „...să ajut“. Ce poate să fie? Ce-o să am de făcut?

Probabil că va trebui să fiu un fel de sfătuitor pe lîngă un regizor finlandez, pentru specificul local al piesei, pentru mai buna înțelegere a satirei caragialești.

Nu era mare lucru — îmi ziceam. Hai la drum... Primele contacte cu limba finlandeză nu sînt de loc încurajatoare pentru mine. E o limbă frumoasă, colorată, sonoră, vocalică. S-ar părea că toate vocalele pe care le-au lepădat cehii și polonezii și-au găsit adăpost în limba finlandeză. Auzisem că limba este înrudită cu maghiara, pe care o cunosc puțin. Căutam să identific vreo vorbă. Nimic. Începea să mă muncească gîndul cum o să mă descurc eu într-o limbă în care nu mai regăsești nici cele mai universale cuvinte, în care telefon se numește *puhelia*, iar regizor, *ohjaaja?*

. . . .

De la Helsinki am plecat în ziua următoare la Tampere, orașul al cărui teatru se hotărîse să monteze *O scrisoare pierdută.* Directorul teatrului, Sakari Puurunen, un om tînăr, regizor cu merite cîștigate pe prima scenă a țării, profesor la Institutul de Teatru, m-a întîmpinat cu simpatie și... cu textul finlandez al *Scrisorii pierdute,* care se numește aci *Kadotettu Kirje.* Cum nu exista om de litere care să cunoască și limba noastră și limba finlandeză, piesa lui Caragiale a fost tradusă din germană, de un scriitor de mare reputație, poetul Arvo Turtiainen.

Răsfoind cu o curiozitate zadarnică textul, foarte îngrijit scris, al lui *Kadotettu Kirje,* mă întrebam în ce măsură traducerea păstrează specificul operei caragialești. Scrisul lui Caragiale este atît de personal, atît de strîns ancorat în subtirimile vorbirii sale, a unei gramatici inventate ad-hoc, încît e

aproape cu neputinţă să-l dezbraci de învelişul limbii noastre şi să-l înfăţişezi în altă limbă, fără să nu piardă foarte mult.

Cum însă nu puteam înţelege limba, nu am putut aprecia decît străduinţa traducătorilor pentru tălmăcirea celei mai populare lucrări dramatice romîneşti.

Luni dimineaţa am intrat plin de încredere în teatru.

Actorii — toţi actorii teatrului — mă aşteptau în foaier. Am fost primit cu aplauze, am început şi eu să aplaud. Neobişnuiţi cu acest fel de răspuns, artiştii finlandezi se uitau la mine cu mirare. Atunci le-am explicat — prin intermediul directorului, care vorbeşte curent nemţeşte — că-i aplaud pentru spectacolele din ajun la care asistasem. Au fost mulţumiţi.

Am distribuit rolurile pe loc, după recomandările directorului, după cum îi văzusem şi... după ochi. Am anunţat că distribuţia nu e definitivă, dar a rămas totuşi aceeaşi pînă la urmă.

În ziua următoare, am venit la repetiţie fără să fiu lămurit cine va începe să lucreze : directorul-regizor, asistat de mine, sau eu. Mi s-a cedat bagheta. Puurunen nu se gîndise niciodată că lucrurile se vor petrece altfel. Deci, nu era vorba „să ajut". Am trecut direct la punerea în scenă, premiera urmînd să aibă loc peste cel mult patru săptămîni. În prima şedinţă am făcut jumătate din actul I, a doua zi la fel, iar peste opt zile toată piesa era în picioare. Actorii, îndrăgostiţi de roluri, disciplinaţi, ascultători, plini de bunăvoinţă, şi-au însuşit repede textul şi din zi în zi îşi adînceau interpretarea. În a treia săptămînă a apărut şi sufleurul, o femeie. În Finlanda, sufleurul intră în acţiune numai după ce actorii ştiu bine rolurile,

mai mult ca un control, decît ca o susținere. S-ar putea spune că actorii finlandezi joacă fără sufleur, deși au cel puțin o premieră pe lună. La Tampere sau Helsinki, lucrurile se petrec la fel. De altminteri, între teatrul din capitală și cel din provincie nu e nici o deosebire. La Tampere, oraș cu 120 de mii de locuitori, sînt două teatre. La Helsinki, care are patru sute de mii, sînt opt teatre. Dar nivelul artistic este aproape același, prețuirea publicului la fel, timpul de pregătire al unui spectacol are aceleași limite. La Tampere ca și la Helsinki, o piesă realizează 20—30 de spectacole și fiecare teatru dă 10—12 premiere pe an.

O scrisoare pierdută s-a repetat cinci săptămîni. Putea să fie gata mai devreme, dar greva generală — care a ținut de la 1 pînă la 30 martie — a întîrziat sosirea costumelor.

Munca mea cu actorii s-a desfășurat mai bine decît aș fi crezut. La început mă speria gîndul că va trebui să găsesc mijlocul de a le transmite prin interpret lucrurile subtile, nuanțe de joc, intenții și dedesubturi ca acele de care e plină opera lui Caragiale. În efortul acesta nou pe care-l făceam, mi-am adus aminte de afirmația — ce mi se părea paradoxală — a unui mare regizor care avusese prilejul să lucreze cu actori a căror limbă îi era necunoscută : *„E cu atît mai ușor să comunici cu artiști străini, cu cît dificultățile de limbă sînt mai grave, pentru bunul motiv că ești nevoit să recurgi la metode intuitive"*.

Am avut și eu ocazia să constat că dificultatea de a te face înțeles prin vorbă de un actor străin e de multe ori un stimulent, în loc să fie o piedică.

După ce am văzut premiera, am plecat din Tampere liniștit, cu impresia sigură că actorii finlandezi au realizat un lucru bun, un spectacol reușit.

Rezultatul concret al înscenării *Scrisorii pierdute* la Tampere a fost că un teatru din Helsinki — Kansan Teatteri — m-a invitat sa pun în scenă *Ultima oră*, iar un alt teatru, tot din Helsinki — Työ väen Teatteri — să montez şi la ei *O scrisoare pierdută*.

«SCRISOAREA PIERDUTĂ» IN BELGIA

Heliportul — locul de plecare al helicopterelor — e chiar în mijlocul Bruxellesului, la doi paşi de hotel. Aparatul se înalţă, îşi ia cu uşurinţă zborul, ca peste 40 de minute să te depună în altă ţară, în alt heliport, pe unul din largile bulevarde ale Rotterdamului, în imediata apropiere a teatrului, ce se află în inima oraşului, şi unde va avea loc, peste cîteva ore, prima reprezentaţie a *Scrisorii pierdute*. Premieră benelux. Aşa o anunţă afişul teatrului din Rotterdam, ca dovadă că uniunea celor trei ţări funcţionează şi în domeniul teatral. *Scrisoarea pierdută*, montată de un teatru din Belgia, Teatrul Naţional Flamand din Anvers, apare pentru prima oară în faţa publicului din Olanda, ca abia peste cîteva zile să înfrunte aprecierile publicului său obişnuit din Anvers.

Teatrul Naţional Flamand, înscriind în repertoriul său capodopera lui Caragiale, a dat toată consideraţia ce se cuvine unei lucrări dramatice de reputaţie mondială cum este *Scrisoarea pierdută*. Regia a fost încredinţată lui Maurits Ballfoor, un regizor de mare experienţă şi foarte apreciat. Rolurile principale au fost susţinute de fruntaşi ai scenei flamande : Frans Van Den Prande, Luc Philips, Helene Van Herck, Gaston Vandermeulen,

Jos Gevers, Maurits Groosens şi alţii, care au pus, cu mult devotament, frumoase însuşiri în sprijinul piesei romîneşti. Aceeaşi grijă în execuţia decorurilor, a numeroaselor costume, în întregul spectacol.

Sala teatrului din Rotterdam, un teatru de 1200 locuri, construit după război, în 1947, era plină pînă la ultimul loc. Lumea oficială şi diplomatică, oameni de teatru, personalităţi culturale din Haga şi Rotterdam, au ţinut să ia parte la reprezentarea *Scrisorii pierdute*. Aplauze susţinute au răsplătit pe interpreţi şi regizori, după fiecare act.

CUPRINS

Redactor responsabil: MARIA SIMIONESCU
Tehnoredactor: IONEL GHEORGHIU

Dat la cules 05.10.1962. Bun de tipar 09.01.1963. Apărut 1963. Tiraj 4175 ex. broşate. Hîrtie tipar înalt tip B. Format 760×920/32 Coli editoriale 6,35. Coli de tipar 4,75. A. nr. 0658/1962. C.Z. pentru bibliotecile mari 8 R. C.Z. pentru bibliotecile mici 8 R-95.

Intreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918".
str. Grigore Alexandrescu 93—95, Bucureşti—R.P.R.
Comanda nr. 2364

